

**Univerzita Karlova v Praze**

Filozofická fakulta

Katedra divadelní vědy

## **BAKALÁŘSKÁ PRÁCE**

Magdalena Pártlová

**Dílo Henrika Ibsena v režii Jana Nebeského**

Henrik Ibsen's Plays Directed by Jan Nebeský

Praha 2015

Vedoucí práce: Mgr. Martin Pšenička, Ph.D.

*Ráda bych touto cestou vyjádřila upřímné poděkování Mgr. Martinu Pšeničkovi, Ph.D. za profesionální vedení práce, cenné rady a vstřícný přístup. Zároveň bych chtěla poděkovat Divadlu v Dlouhé a Divadlu Na zábradlí za zapůjčení dramaturgických textů k inscenacím Divoká kachna a Arnie má problém (Když my mrtví procitneme). Poděkování patří též mé rodině, jež mi poskytuje nenahraditelné zázemí.*

*Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma Dílo Henrika Ibsena v režii Jana Nebeského vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.*

*V Praze dne 28. července 2015*

.....  
*podpis*

## ABSTRAKT

Tématem této bakalářské práce je podrobná analýza tří inscenací Ibsenových dramát – *Přízraků*, *Divoké kachny* a *Arnie má problém (Když my mrtví procitneme)*, které nastudoval Jan Nebeský, jeden z nejosobitějších současných českých režisérů. Cílem práce je skrze charakterizaci jednotlivých složek daných inscenací postihnout Nebeského režijní interpretaci Ibsenova díla. Závěrem práce je snaha o pojmenování typických znaků režijního rukopisu Jana Nebeského. Práce je doplněna přílohou, která představuje soupis všech dosud realizovaných inscenací Ibsenova díla v režii Jana Nebeského.

## ABSTRACT

The topic of this bachelor thesis is a detailed analysis of three productions of Henrik Ibsen's plays – *Ghosts*, *The Wild Duck* and *Arnie has a problem (When We Dead Awaken)*, which were staged by Jan Nebeský, one of the most original contemporary Czech theatre director. The main aim of the thesis is to describe Nebeský's directorial interpretation of Ibsen's work by characterization of individual parts of aforementioned productions. The conclusion deals with determination of typical signs of Jan Nebeský's directorial style. The thesis is accompanied by an annex which represents an inventory of all so far implemented productions of Ibsen's work, directed by Jan Nebeský.

## KLÍČOVÁ SLOVA

Nebeský Jan, Ibsen Henrik, *Přízraky*, *Divoká kachna*, *Arnie má problém (Když my mrtví procitneme)*, inscenace, režie, interpretace, drama, dramaturgická úprava, postava, herectví, scénografie, realismus, symbolismus, naturalismus, stylizace, grotesknost

## KEYWORDS

Nebeský Jan, Ibsen Henrik, *Ghosts*, *The Wild Duck*, *Arnie has a problem (When We Dead Awaken)*, production, stage direction, interpretation, drama, dramaturgical adaptation, character, acting, scenography, realism, symbolism, naturalism, stylization, grotesqueness

## **Obsah**

Úvod.....	6
I. Přízraky.....	8
II. Divoká kachna.....	21
III. Arnie má problém.....	33
IV. Závěr.....	39
V. Seznam použité literatury a pramenů.....	41
VI. Příloha – Soupis režijní tvorby Jana Nebeského věnované dílu Henrika Ibsena.....	44

## ÚVOD

Pro svou bakalářskou práci jsem si vybrala problematiku inscenování dramatického díla Henrika Ibsena v režii Jana Nebeského.

Jan Nebeský (\* 1953) patří díky svému osobitému režijnímu rukopisu mezi nejvýraznější současné české divadelní režiséry. Inscenování díla Henrika Ibsena se od prvního uvedení *Přízraků* roku 1988 věnuje kontinuálně, přičemž svými zpracováními vystihuje nadčasové poselství Ibsenových her, které výmluvným způsobem uvádí do kontextu současnosti.

Ve své bakalářské práci se zaměřím na podrobnou analýzu tří vybraných inscenací, kterými jsou *Přízraky*, *Divoká kachna* a *Arnie má problém* (pod tímto názvem Nebeský uvedl Ibsenovu hru *Když my mrtví procitneme*). Dané inscenace jsem si vybrala z následujících důvodů.

*Přízraky* jsou první Ibsenovou hrou, kterou Jan Nebeský nastudoval, a to dokonce třikrát<sup>1</sup>. Nebeského zpracování *Přízraků* bylo roku 1991 uvedeno na mezinárodním festivalu věnovaném tvorbě Henrika Ibsena v Oslu, přičemž česká inscenace na experimentální Amfiscéně norského Národního divadla druhý ročník tohoto festivalu zahajovala a setkala se zde s výrazným úspěchem. Další inscenací, jíž se budu zabývat, je *Divoká kachna*. Důvodem pro mou volbu je skutečnost, že Jan Nebeský pro výklad jedné z Ibsenových stěžejních her zvolil velmi svérázné pojetí, aniž by tím současně popřel sdělení dramatické předlohy, ba naopak je svým zpracováním výstižně akcentoval. Záhy po svém uvedení inscenace vzbudila značný zájem. Stala se událostí divadelní sezony 2004/2005, v březnu 2010 reprezentovala české divadlo na mezinárodním divadelním festivalu XII. Festival Iberoamerikano de Teatro de Bogotá v Kolumbii a dodnes bývá považována za Nebeského nejvýraznější režii Ibsena. Nastudování dramatu *Když my mrtví procitneme*, jež Nebeský uvedl pod názvem *Arnie má problém*, bylo prvním zpracováním Ibsenova díla, které jsem v jeho režii viděla a zážitek z inscenace mne natolik nadchl, že jsem jeho tvorbu začala podrobněji sledovat. Danou inscenaci jsem si vybrala též proto, že Ibsenovo

---

1 První uvedení *Přízraků* v režii Jana Nebeského se odehrálo v Divadle S. K. Neumanna (dnešní Divadlo pod Palmovkou), premiéra dne 15. listopadu 1988, derniéra 20. října 1989. Obnovená premiéra inscenace proběhla v Divadle v Řeznické dne 17. dubna 1990. Třetí obnovená premiéra se odehrála v Činoherním klubu dne 30. března 1992, derniéra poté 24. května 1993. Ve své práci budu vycházet z jediného dostupného audiovizuálního záznamu inscenace z Divadla S. K. Neumanna, jenž je uložen ve videotéce Divadelního ústavu.

poslední drama bývá považováno za scénicky obtížně zpracovatelné.<sup>2</sup> Na Nebeského práci s dílem Ibsena mne zajímá především způsob, jakým tato dramata, v nichž se snoubí realismus se symbolismem, vykládá skrze metaforické obrazy, jimiž je jeho režijní práce proslulá. Dalším kritériem pro výběr titulů se stala skutečnost, že každé z daných dramát spadá do odlišné skupiny realistické tvorby Henrika Ibsena.

Nejprve vždy podám stručnou charakteristiku hry a v případě *Divoké kachny* a *Arnie má problém*<sup>3</sup> se zaměřím také na srovnání dramaturgické úpravy s předlohou, přičemž pracuji s Ibsenovými dramaty v překladu Františka Fröhliche, jichž Jan Nebeský ve všech případech použil. Poté se zaměřím na všechny inscenační složky, tedy na herectví, výpravu, hudbu a světelnou stránku inscenace. Pokusím se především vystihnout způsob, jakým Jan Nebeský zobrazuje ústřední témata dramát a jakými prostředky předkládá jejich podstatu a nadčasovost.

Při analýze inscenací budu vycházet jak z vlastní divácké zkušenosti (*Arnie má problém*), tak z audiovizuálních záznamů (*Přízraky*, *Divoká kachna*, *Arnie má problém*), které jsou uloženy ve videotéce Divadelního ústavu. Ve své práci budu též přihlížet k recenzím v denním tisku (Lidové noviny, Mladá fronta Dnes, Literární noviny, Reflex aj.) i v odborných periodikách (Svět a divadlo, Revolver revue).

V závěru své bakalářské práce se pokusím dosažené poznatky o režijním přístupu Jana Nebeského k dramatickému dílu Henrika Ibsena na základě rozborů zkoumaných inscenací pojmenovat a shrnout.

---

2 Nebeského zpracování předcházela pouze jedna česká inscenace titulu *Když my mrtví procitneme* – režie Ivan Rajmont, Divadlo F. X. Šaldy Liberec, premiéra 19. března 2004, derniéra 13. dubna 2005.

3 Dramaturgická úprava *Přízraků* bohužel není dostupná.

## II. PŘÍZRKY

*Přízraky (Gengangere)* dopsal Ibsen v Římě roku 1881 a téhož roku 13. prosince hra vyšla knižně v nakladatelství Gyldendal v Kodani. Jelikož bylo drama evropskými divadly odmítnuto, prvního uvedení se dočkalo až následujícího roku v květnu v Chicagu v provedení skandinávských imigrantů. Jednalo se o premiérové uvedení Ibsenova díla v Americe.

Již svým prvním uvedením *Přízraky* vzbudily značný ohlas a hra začala postupně pronikat i na evropská jeviště. Evropská premiéra se uskutečnila ve švédském Helsingborgu 22. srpna 1883 díky mladému režisérovi Augustu Lindbergovi. V českém divadelním prostředí byla hra poprvé uvedena roku 1900 ve Švandově divadle pod názvem *Příšery*.<sup>4</sup> Premiéra v Národním divadle proběhla 7. ledna 1909 v překladu a režii Jaroslava Kvapila, jenž pro hru zvolil název *Strašidla*.

V rámci dramatikovy tvorby se *Přízraky (1881)* zařazují do období klasického realismu, kam patří spolu s hrami *Opory společnosti (1877)*, *Domeček pro panenky (1879)* a *Nepřítel lidu (1882)*. Tyto explicitně společensko–kritické hry v sobě nesou poselství, že odhalení společenských lží a nastolení života v pravdě je bezpodmínečně nutné za každou cenu, ať to stojí, co to stojí. Postavy, které snahu o osvobození z pout společenského systému ztělesňují, jsou líčeny v převážně kladném světle, což je odlišuje od těchto postav z následujících dramát (viz Helena Alvingová versus Gregers Werle z *Divoké kachny*).

Ibsenovskou dramatickou formu vystihuje Gustav Pallas následovně: „*Jasně dají se tedy v každém dramatu Ibsenově vyznačiti tři stadia: V prvném seznamuje nás se svými lidmi a budí zájem tím, že neurčitě dává tušiti skryté vztahy minulosti. Ta minulost se ve druhém stadiu – jež zabírá kvantitativně nejvíce místa – odhaluje. Třetí stadium pak spočívá ve vykonávání důsledků, z tohoto odhalení vzniklých. Pravda takto dokázaná a všestranně osvětlená spečetí se skutky a výsledek jeho je očista. Na přechodu z druhého do třetího stadia děje se onen význačný přerod, v němž vyvrcholuje umění Ibsenovo: Zevšeobecnění postav, přenesení toho, co vnímáme na jevišti, do světa vyšších abstrakcí.*“<sup>5</sup>

4 První český překlad hry pochází z roku 1891, kdy překlad z norského originálu pod názvem *Příšery* Aloise Lucka vydal jako 63. svazek edice Ochotnického divadla M. Knapp. Další překlady hry vycházely pod názvem *Strašidla* (překlad Jaroslava Kvapila z roku 1909 a Dagmar Pallasové, poprvé z roku 1955). Zatím poslední český překlad nese název *Přízraky*, je z roku 1986 a jeho autorem je František Fröhlich.

5 PALLAS, GUSTAV. *Henrik Ibsen. Studie životopisná a kritická*. Praha: Sfinx, Bohumil Janda, 1927, str. 103-104.



Pro první vývojovou fázi Ibsenovy realistické dramatické formy, do níž spadají zmíněné hry, je určující funkce skrytého monologu, která je právě v *Přízracích* velmi názorná, jak dokazuje promluva o přízračnosti z II. dějství. Motiv přízraků se poprvé ozývá již v závěru I. dějství, když paní Alvingové erotický výstup mezi synem Osvoldem a Reginou připomene obdobnou scénou mezi jejím zesnulým manželem a Regininou matkou. Přízraky tak znamenají připomínku a zároveň návrat ožehavých událostí rodinné minulosti, přičemž později nabydou významu ještě hrůznějšího, když jsou zmiňovány v souvislosti s kletbou minulosti zosobněnou Osvaldovým dědičným zatížením, trestem za hříchy otce. Již zmíněná promluva z II. dějství však motiv přízraků povyšuje z konkrétní, jedinečné situace do obecné roviny, čímž rozšiřuje jeho platnost na tehdejší rodinné a společenské poměry vůbec.

ALVINGOVÁ: *Počkejte, já vám povím, jak to myslím. Lekám se, bojím se, protože ve mně vězí něco z téhle přízračnosti a já se toho nemůžu zbavit.*

PASTOR MANDERS: *Jak jste to říkala?*

ALVINGOVÁ: *Přízračnost. Když jsem tady odvedle slyšela Reginu a Osvalda, jako bych před sebou viděla nějaké přízraky. Skoro mám takový dojem, že jsme všichni přízraky, pane pastore. Nejde jen o to, co jsme podědili po rodičích, co se v nás tak přízračně vrací. Jsou to i všechny možné přežilé názory a všelijaká přežilá víra a takové věci. Už to v nás nežije, ale vězí to v nás a my se toho nemůžeme zbavit. Já vezmu třeba do ruky noviny, a sotva je začnu číst, vidím, jak se mezi řádky krčí přízraky. Všude kolem nás žijí přízraky. Připadá mi, že jich je všude jako písku. A všichni máme takovou hrůzu ze světla.<sup>6</sup>*

Právě ona všudypřítomná přízračnost neustále připomínající vlastní tíživou minulost, s níž se Helena Alvingová nedokázala vyrovnat, s čímž se neodmyslitelně pojí nutnost uvědomění si plné odpovědnosti za svůj vlastní život, je ústředním motivem děje, což Nebeský svou inscenací jasně vystihl. Tragédie Heleny Alvingové je vlastně hrůzným obrazem možných následků opačného kroku než toho, který v *Domečku pro panenky* učinila Nora Helmerová, následků rezignace na vlastní štěstí v zájmu manželské „povinnosti“.<sup>7</sup>

6 IBSEN, HENRIK. *Přízraky*. Přel. František Fröhlich. In IBSEN, HENRIK. *Hry I*. Praha: Divadelní ústav, 2006, str. 264.

7 HUMPÁL, MARTIN, KADEČKOVÁ, HELENA A PARENTE-ČAPKOVÁ, VIOLA. *Moderní skandinávské literatury: 1870–2000*. Vyd. 1. Praha: Karolinum, 2006, str. 45.

*Přízraky* plně předjímají psychologismus i symbolismus všech Ibsenových pozdějších her. Důvodem nepřijatelnosti hry v době svého vzniku (*Přízrakům* se v Norsku dostalo vůbec nejhoršího přijetí z Ibsenových her), bylo kromě otevřené kritiky některých praktik maloměstské společnosti poukazování na silně zakotvená společenská tabu, jakými byly volná láska, eutanázie, pohlavní nemoci a incest.

V režii Jana Nebeského byly *Přízraky* poprvé uvedeny 15. listopadu 1988 v pražském Divadle S. K. Neumanna, dnešním Divadle pod Palmovkou. Hra byla představena v nově vzniklém překladu Františka Fröhliche a v dramaturgické úpravě Darii Ullrichové a Jana Nebeského. Po derniéře 20. října 1989 byla inscenace přenesena do Divadla v Řeznické, kde se obnovená premiéra odehrála 17. dubna 1990. Třetí premiéra inscenace proběhla v Činoherním klubu 30. března 1992, derniéra poté 24. května 1993. V obnovených inscenacích došlo ke změně v obsazení postavy Jakuba Engstranda – v Divadle S. K. Neumanna ho ztvárnil Ivan Vyskočil, v Řeznické i Činoherním klubu poté Václav Knop.

František Fröhlich pro vlastní překlad dramatu zvolil nový název *Přízraky*,<sup>8</sup> přičemž o problematice názvu hry pravil: „V originálu se (hra) jmenuje *Gengangere*, ve všech anglických překladech *The Ghosts*. Anglický překlad je Ibsenovu originálu nejbliž, slovo *genganger* znamená skutečně „duch“. (...) Další významy tohoto slova jen potvrzují konotaci duchů: je to něco nebo někdo, co nebo kdo se objevuje, přichází znovu; slovník uvádí příklad „nová vláda se skládá ze samých „gengangere“, tedy starých známých, což mohou, ale také nemusí být příšery popřípadě strašidla, ale spíš jsou to duchové; vyskytli se v druhém vydání knihy chyba z prvního vydání, je to rovněž „genganger“. Domnívám se tedy, že by se tato Ibsenova hra v češtině měla jmenovat *Duchové*, což by také plně, ba lépe, odpovídalo textu hry.“<sup>9</sup> Jak již bylo uvedeno, pro svůj překlad se František Fröhlich nakonec rozhodl použít slova *Přízraky*, což podstatu hry vystihuje ještě lépe. Bezpříznakové slovo *duch* Slovník spisovného jazyka českého definuje jako „pomyslná, netělesná bytost dobrá nebo zlá“, zatímco definice výrazu *přízrak* zní „neskutečný zjev, vybájený nebo vyvolaný chorobným stavem mozku, zjevení, smyslový přelud“. Důvodem k volbě slova *přízrak* mohla být tedy obava z vedlejšího efektu výrazu *duch* – Ibsenovo

8 Fröhlichův překlad *Přízraků* pochází z roku 1986.

9 FRÖHLICH, FRANTIŠEK. *Jak se u nás překládal Ibsen*. In: *Sborník kruhu přátel českého jazyka*, 1986. Praha: SdK ROH Melantrich, 1986, s. 30–48.

drama opravdu není žádný „duchařský příběh“, což by dané slovo mohlo evokovat (stejně jako dříve používaný název *Strašidla*). Samotní tvůrci volbu nového názvu hry objasňují následovně: *Henrik Ibsen napsal hru „Gengangere“ za svého pobytu v Římě roku 1881. Název hry byl do češtiny překládán jako Strašidla, což odpovídá i německé verzi překladu Gespenster. Doslovný překlad názvu je „ti, co se vracejí“. Domníváme se, že nově volený název Přízraky lépe vystihuje podstatu obrazu.*<sup>10</sup>

Jak již bylo naznačeno, výstižnost překladu slova „gengangere“ je určující – výraz charakterizuje jednu z tematických linií hry a zároveň se prolíná celým textem dramatu. Na stěžejní význam tohoto slova ukazuje i dramatikovo užití výrazu v samotném názvu hry, přičemž motiv přízraků symbolizujících stále živou minulost jako ideového klíče významové struktury *Nebeský* ve své inscenaci jasně akcentuje.

Upravený dramaturgický text bohužel není dostupný<sup>11</sup>, dramaturgická úprava je tedy zachycena pouze ve formě audiovizuálního záznamu. Největší změny jsou zřejmé v prvním dějství, v němž byly některé pasáže zkráceny. Tyto škrty ale nezměnily ani neposunuly význam díla, jedná se o buď o drobné škrty anebo naopak o několikaslovné rozvinutí. Jako příklad slovního rozvinutí uvádím situaci, kdy ve druhém dějství byla dokreslena obžaloba komořího Alvinga:

Originální text:

ALVINGOVÁ: *Kdybych byla taková, jaká jsem být měla, tak jsem si vzala Osvalda stranou a řekla mu: poslouchej, chlapče, tvůj otec je zkažený člověk –*<sup>12</sup>

Inscenační verze:

ALVINGOVÁ: *Kdybych byla taková, jaké jsem měla být, tak jsem si vzala Osvalda stranou a řekla mu: podívej chlapče, tvůj otec je ničema, děvkař, opilec...*

Dále je zdůrazněn Reginin zájem o francouzštinu, v úvodní scéně si zpívá francouzskou píseň a když se Osvalda ptá, jaké víno bude chtít k jídlu, tak se v inscenaci ptá též francouzsky.

Jak již bylo uvedeno, Jan Nebeský v symbolicky a naturalisticky pojaté inscenaci akcentuje téma všudypřítomné přízračnosti a tíživého dopadu nezvládnuté minulosti skrze problematický vztah matky a syna, na což se ve své analýze zaměřím. Metaforická

10 Citace z programu ke hře *Přízraky*, Divadlo S. K. Neumanna.

11 Dramaturgická úprava textu není dostupná ani v pražském Divadelním ústavu, ani v archivu žádného z divadel, kde hra byla uváděna.

12 IBSEN, HENRIK. *Přízraky*. Přel. František Fröhlich. In IBSEN, HENRIK. *Hry I*. Praha: Divadelní ústav, 2006, str. 263.

symboličnost je zřejmá již od samého počátku, kdy inscenaci otevírá obraz hořícího domu, až po závěrečnou scénu a následné odhmotnění scény. Nejvýraznějším symbolem je poté inscenátory přidaná postava přízraku. Naturalistické jednání, jež se postupně objeví u všech postav, akcentuje syrovost dramatické předlohy a vnáší do komorního dramatu jiskru drásavé živelnosti. Inscenace nabízí nový pohled na klasické dílo nekonvenčním tragikomickým pojetím postavy pastora Manderse a tím, že dává velký prostor postavě Reginy. Jako významný rys vystihující dramatikův záměr vnímám též důsledně postupné odkrývání charakterů hlavních hrdinů, čímž režisér docílil toho, že vzájemné skutečné mezilidské vztahy a pouta minulosti vyplynou opravdu až v samotném závěru, přesně jak si Ibsenova analytická forma žádá. V neposlední řadě je pro inscenaci příznačná důmyslná práce s detailem. *Přízraky* jsou vzhledem k otevřenému líčení temných důsledků jednání, k nimž vede nedobrovolné plnění pokřivených požadavků měšťanské společnosti, tak především z hlediska důrazu na důsledky dědičnosti, Ibsenovou nejnaturalističtější hrou, čemuž odpovídá i Nebeského živelné zpracování.

Jedním z inscenačních prostředků, jakými Nebeský vykládá onu stěžejní přízračnost, je přidání postavy přízraku kapitána a komořího Alvinga. Příběh (a též každé dějství) je uveden záznamem hovoru ze zkoušky. Herci se spolu s režisérem a dramaturgyní baví o chystané inscenaci, přičemž řeší především postavu přízraku kapitána Alvinga – „*Kde prochází, tady, jo? A to bude vidět?*“ Záznam hovoru před prvním dějstvím uzavírá dotaz na Osvalda Alvinga: „*Co je Vám? – Nic, nic to není. Jen jsem si připomněl, že mi bude zanedlouho sedumadvacet. – No ano. A má to nějaký význam? – Znamení tá otázka. Odpověď zní – Ne.*“ Pokud si touto zmínkou o údělu sedmadvacátých narozenin vzpomeneme na významné hudební osobnosti, kterým se tento věk stal osudným, vyvolá v nás předtuchu Osvaldova neblahého konce. Nahrávkou tedy režisér důmyslně již na samém počátku hry podprahově odkrývá její ústřední téma. Nejenže se v záznamu hovoru řeší postava ústředního viníka, ale též pouhá ozvěna hlasu herců má podobu určitých znepokojujících příznaků, jejichž přítomnost je lehce zlověstná. Symboličnost úvodu dokresluje scéna se zapálením papírového domečku. Nejenže ve hře shoří konkrétní nově postavený dům, který měl být navíc domovem pro sirotky, zároveň hra zachycuje zhroucení domova jedné rodiny, který domovem vlastně ani nebyl.

Dramatik předepisuje, že za *skleněnou stěnou lze rozeznat pochmurnou krajinu*

*norského fjordu, zahalenou hustým deštěm*<sup>13</sup> (soulad vnějšího prostředí s vnitřním dějem her je pro Ibsena typický, dramatik s ním pracuje velmi výstižně). Rovněž scéna Michala Hesse je pochmurná a nehostinná, pokoj působí strohým a nevlídným dojmem, neprozařují jej ani inscenátory přidaná kamna, umístěná v pravé části jeviště. Funkčnosti scény dominuje zadní stěna pokoje, složená ze skleněných tabulí, skrze niž je vidět temný obzor. Tato průhledná stěna hraje v inscenaci významnou roli, k čemuž se ještě vrátím.

Němá postava zesnulého Alvinga s dýmku je ztělesněním přízraku muže, jehož jednání se stalo výchozím bodem pro nastalou dramatickou situaci. Viník je součástí hry po celou dobu, většinou se pohybuje za zadní skleněnou stěnou pokoje, kde posedává v křesle a kouří anebo se vycházkovým krokem prochází sem a tam, ve vypjatých momentech vstupuje přímo mezi jednající postavy, aniž by ale mezi ním a ostatními postavami docházelo k jakékoliv vzájemné reakci. Propojenost mezi Alvingem a Osvaldem je naznačena i vizuálně, a to nejen estetickou podobou obou herců, ale též téměř identickými obleky – oba dva jsou oděni do světlého obleku, jejich oděv se odlišuje jen délkou saka, které je v případě Osvalda kabátem, zatímco ostatní muži na sobě mají obleky tmavé.

Jako další podstatný inscenační rys vnímám způsob znázornění vztahu paní Alvingové a Osvalda, vztahu matky a syna, tedy jedné z vůbec nejniternějších sociálních vazeb. Dalo by se říci, že *Přízraky* jsou především dramatem matky, která řeší otázku prohrěšení se na svém dítěti – dání sedmiletého chlapce na výchovu do jiné rodiny – přičemž ke svému jednání byla dohnána dodržováním pravidel měšťácké společnosti (odchod chlapce z domu ho měl ochránit před špatným vlivem jeho otce alkoholika, přičemž k sňatku byla přemluvena svou rodinou z majetkových důvodů). Jejich vzájemný vztah je odkrýván postupně s výraznou gradací, od počátečního realistického herectví až k vypjatému naturalismu, jemuž vévodí závěrečná scéna. Pro vyjádření komplikované postavy Heleny Alvingové je určující vynikající herecký výkon Zdeny Hadrbovcové, která nitro nešťastné ženy odkrývá cíleně postupně a jejíž Helena dokáže být ráznou i jemnou ženou zároveň. Její mateřská láska nabývá takových rozměrů, že v boji o uchování svého jediného syna mezi živými neváhá obětovat sama sebe. Bezútěšnost situace, kdy je matka konfrontována s nevléčitelnou nemocí svého syna, zděděnou po otci, je vztažena k základnímu vztahu mezi matkou a dítětem, tedy k otázce zrození. V závěrečném básnickém obrazu se Osvald Alving před zraky své matky svléká a navrácí se do

---

13 IBSEN, HENRIK. *Přízraky*. Přel. František Fröhlich. In IBSEN, HENRIK. *Hry I*. Praha: Divadelní ústav, 2006, str. 239.

prenatálního období, přičemž tento návrat je zástupným znakem jeho zániku. Výmluvná poloha a nahota korespondují s jeho vnitřní křehkostí a bezbranností, s nemožností a vnitřním odmítnutím vzdorovat tíze osudu. Helena Alvingová jako důkaz své hluboké mateřské lásky a neschopnosti přijmout skutečnost, že její jediné dítě umírá na zděděnou nemoc po nenáviděném manželovi, je rozhodnuta trpět (snad i zemřít) spolu s ním, a okázale (pomocí kružítky) připojuje svou ruku k synově. Osvaldova nahota tedy v inscenaci má své místo a rozhodně není pouhou snahou ozvláštnit realistické drama, jak se tuto skutečnost snažily interpretovat některé kritiky.

Další z ústředních postav je pastor Manders. V dramatickém textu je pastor mužem, který si za svými názory neochvějně stojí a o jejichž správnosti je neomylně přesvědčen, je tedy tragickou postavou, jež si nepřipouští jakékoliv pochybení ze své strany, i když pro Helenu Alvingovou se uposlechnutí jeho rad stalo bezútešně osudným. Právě na tuto ironickou podstatu pastora, který se sice ohání kněžským postavením, ale pro něhož je podstatnější názor společnosti než konkrétní lidský osud, Nebeský upozorňuje. Na tragikomickou podstatu pastora poukazuje jeho požívačností a naprostou absencí soucitu.

Dalším rysem, kterým se ve svém rozboru budu zabývat, je Nebeského smyslné až naturalistické zpracování hry. Regina v podání Simony Vrbické je smyslnost sama, což je zřejmé již od úvodní scény, kdy si oděna pouze ve spodničce myje nohu v lavoru za recitace francouzského textu (narážka na to, že se začala učit francouzsky, neboť si myslí, že ji Osvald vezme do Francie s sebou, až se tam bude vracet). Když je vyrušena příchodem svého domnělého otce Jakuba Engstranda, pravou nohu si přímo před ním okázale utírá, poté si nasazuje boty a on jí je zapíná. Vzápětí si obléká šaty a Engstrand jí je také na zádech zapíná. Při plánování zřízení domova pro námořníky ji Engstrand při slovech *Do prdele budeš koukat!* plácne po zadku, při rozhovoru ji houpe na kolenou. Když Regina namítá, že námořníci nemají žádný *savoir vivre*, čemuž Engstrand nerozumí, tak on namítá *Co? Co že nemají? Ale to mají, Reginko* s přímou narážkou na sexuální život. Reginina lascivnost a svobodomyšlnost je snad ještě více zachycena ve vztahu k pastoru Mandersovi, což samo o sobě působí nemístně. Ihned po jeho příchodu mu Regina sundává kabát s dvojznačně řečenou replikou *Ták. Ten je ale mokrý*, poté spolu dále laškují, čímž Nebeský zdůraznil pastorovu zvrácenost a amorálnost a Regininu svobodomyšlnost a touhu zařídit si lepší život za každou cenu. Regina pastorovi sundává boty, on ji uchopí za hýždě a Regina při slovech *A vy pane pastore přece víte, co to je být*

*na světě sám* naznačuje sexuální pohyby. Vztah Reginy a Osvalda je pojat též ve smyslném duchu. Na konci prvního jednání v již vzpomínané „přízračné“ scéně se Osvald s Reginou vášnivě objímají a jejich smích se zvonivě nese prostorem. Ve druhém jednání Regina Osvalda líbá, než odchází pro lahev šampaňského. Když ji Osvald představuje matce jako svoji budoucí dívku a jedinou záchranu, neboť v ní jediné spatřuje radost ze života, Reginu usadí na židli stojící na stole, kde se vyjímá jako královna, přičemž zároveň ruku své matky položí na dívčinu botu, poté si stoupne vedle ní a její ruku si vloží na poklopec.

Živelnost je také vidět v náruživém a spontánním jednání všech postav (kromě pastora Manderse). Již v úvodní hádce Reginy s Engstrandem padají židle, což se opakuje při výstupu paní Alvingové, když vypráví o pravém způsobu života svého muže. Když se Jakub Engstrand při vyprávění o svém sňatku s Regininou matkou dostane k záležitosti své zmrzačené nohy, tak ji demonstrativně položí na stůl. Při vzájemném odpouštění Jakub Engstrand srazí pastora Manderse k zemi. Osvald se při popisu svého strádání matce snaží schovat pod stůl. Po vzniku požáru se paní Alvingová a Regina hystericky smějí. Radost z blízkosti matky a syna je vyjádřena společným tancem paní Alvingové s Osvaldem, naturalisticky pojatá závěrečná scéna již byla popsána.

Zřejmá je též důmyslná práce s detailem. Na stole je miska s drobnou pochutinou (nejspíš oříšky), z níž jednotlivé postavy různě uzobávají. Na způsobu jejich mlsání je vykreslen jak jejich charakter, tak také vztah k právě probíhajícím událostem. Pastor Manders se oříšků chopí ihned po svém příchodu a nepřestává si brát až do konce svého pobytu v místnosti – dokonce i při odchodu se ještě vrací pro trochu oříšků. Paní Alvingová začne poprvé pojídat oříšky během pastorova „kázání“ o tom, jak bylo nakonec dobře, že se ke svému muži přeci jen vrátila, čímž snižuje závažnost jeho řeči. Jakubovi Engstrandovi miska s oříšky a lahev šampaňského slouží k tomu, aby po požáru Domova demonstroval svou radost, že se mu podařilo vyzrát na pastora Manderse (kterého z požáru jako jediný svědek obviní, aby mu poté nabídl, že vinu vezme na sebe, čímž získá pastorovu finanční podporu na zřízení svého útulku pro námořníky). Detailním pojetím se vyznačuje i scéna, v níž pastor Manders Jakubu Engstrandovi podává svíčky k chystané bohoslužbě v Domově. Svíčky jsou výrazně dlouhé a pastor je Engstrandovi podává po jedné. Toto okázalé předávání svíček dává tušit jejich pozdější významnou úlohu. Již zmíněná zadní stěna tvořená skleněnými tabulemi v inscenaci zaujímá významnou roli. Nejenže se za ní od počátku druhého dějství pohybuje přízrak komořího Alvinga, často ve

společnosti Osvalda, odehrává se za ní též přízračná scéna Reginy s Osvaldem a slouží také k vykreslení vztahu Osvalda a jeho matky, jejichž komunikace přes ni upomíná na odcizující stěnu v jejich vzájemném vztahu, která byla způsobena brzkým odchodem Osvalda z rodinného domu, čímž ho paní Alvingová chtěla uchránit před zhoubným vlivem jeho otce. I když Ibsen ve svém popisu nezmiňuje kamna, tak na scéně Nebeského inscenace jsou a je využita jejich symboličnost. V první řadě z těchto kamen sálá chlad namísto tepla, což odkazuje na neutěšené rodinné poměry v rodině Alvingů. Dále když pastor Manders s paní Alvingovou řeší otázku případného pojištění Dětského domova kapitána Alvinga, přičemž ji pastor přesvědčí o nutnosti jeho nepojištění, neboť by se v případě pojištění veřejně prospěšného zařízení mohl dostat do řečí kvůli nevěře v prozíratelnost, tak po jejím svolení Domov nepojišťovat zmuchlá připravenou smlouvu a ihned ji odchází vhodit do kamen – a Domov poté opravdu zaniká v plamenech, na což odkazoval již samotný úvod inscenace, o němž již byla řeč.

Již v této inscenaci Nebeský pracuje se symbolikou barev. Regina je v prvním dějství oděna do bílých šatů a krémových bot. Paní Alvingová je též oblečena do světle krémových šatů a i Osvald a přízrak jeho otce Alvinga mají světlý oblek, zatímco pastor Manders a Jakub Engstrand jsou oděni do tmavých obleků. Problematičnost charakterů je znázorněna pomocí líčení. Regina má výrazně namalované rty, což podle mě souvisí s podtržením její sexuality, zároveň má též bíle namalovaný obličej, což určuje její přízračnost (tedy její narození jako důsledek nevěry kapitána Alvinga se služkou) a tmavě nalíčené oči – to vnímám jako vystižení jejího charakteru, kdy jí záleží především na vlastním prospěchu. Pastor Manders má lehce bíle namalovaný obličej a tmavě kouřové líčení okolo očí, zatímco paní Alvingová, Osvald ani Jakub Engstrand nijak namalované obličeje nemají, přičemž se znázorňováním pokřiveného charakteru skrze nabarvené tváře Nebeský pracuje i ve svém dalším pojetí Ibsenova díla.

Hudební složka inscenace je vyjma závěru inscenace velmi strohá, po většinu času není přítomna. Hudební doprovod ve formě vážné hudby s ženským operním zpěvem se objevuje až ve druhém dějství, po představení Reginy Osvaldem matce jako jeho záchrany. V samotném závěru ale hudba hraje podstatnou roli. Všechny postavy (včetně přízraku) se staví do řady za refrénu písně *The Closer You Are* od Franka Zappy, přičemž slova písně zní *We'll always be in love*, čímž režisér současně podporuje i ironizuje sdělení hry – žádná z postav nejednala na základě lásky, aby nakonec bylo zřejmé, že takové jednání prostě



nemůže vést ke spokojenosti.

Jak jsem se snažila doložit svým rozbořem inscenace, Janu Nebeskému se podařilo přesvědčivě zpřítomnit sdělení *Přízraků* a zároveň dokázat, že i dílo realistického klasika lze zinscenovat oproštěně od zažité realistické inscenační techniky, například právě důrazem na symboličnost jednotlivých motivů a zdůrazněním groteskní roviny charakterů. V *Přízracích* demonstroval tragikomickou podstatu ibsenovských postav především na pastoru Mandersovi, což bylo nejvýrazněji zachyceno v působivém hereckém projevu Miloslava Mejzlíka. Již ve své první ibsenovské režii Nebeský zdůrazňuje též symbolický rozměr dramatu, s čímž pracuje i při svém dalším uvádění děl (nejen) norského klasika, přičemž míra stylizace se postupně zvyšuje. Právě rozvíjení oné symboličnosti předlohy se ale pro některé diváky může stát překážkou při vnímání sdělení díla, což dokazují soudobé ohlasy v domácím tisku. Reakce na inscenaci byly různorodé, až protichůdné, přičemž převažovalo spíše nepochopení a odmítnutí nad kladným přijetím.

*„Ve snaze dobrat se současného vyznění však režisér inscenaci rozdrobil a nastínil tolik možných různých výkladů, až ji, stejně jako jednotlivé postavy, znejasnil a divákovi dokonale zmátl. (...) Výrazná je Nebeského snaha po moderním tvaru, ale vše jde pouze z vnějšku, vnitřně nezdůvodněné, samoučelné a jakoby spíše inspirované šokujícími scénami ze zahraničních inscenací.“<sup>14</sup>*

*„Přes některé působivé obrazy jsou však Přízraky v Libni inscenací nevyrovnanou, jak v prostředcích, tak v celé struktuře. Staví sice především na obrazu, ale ten je často řešen spekulativně, a proto nemá emotivní sílu, a tím schopnost vytvářet v každém divákovi řadu asociací. Ten se naopak často snaží racionálně dešifrovat jednotlivé významy a výsledkem pak je, že se inscenace rozpadá do řady nesourodých, vizuálně naléhavých i zcela prázdných a občas i ilustrujících scén (např. nepřesné významové použití postavy mrtvého otce).“<sup>15</sup>*

*„Tvůrci inscenace rezignují na děj i na pevnou dramatickou strukturu, volí spíše systém obrazů a asociací, které ovšem až příliš spoléhají na divákovu vnímavost a citlivost.“<sup>16</sup>*

Jak dokazuje můj rozbor, s těmito názory nemohu souhlasit. Všechny autorky ale zároveň připouští určitý přesah inscenace.

---

14 KOPÁČKOVÁ, LUDMILA. *Premiéra týdne*. Tvorba, Praha, 30. 11. 1988.

15 PATEROVÁ, JANA. *Ibsenovy Přízraky v Libni*. Lidová demokracie, Praha, 3. 12. 1988.

16 BERÁNKOVÁ, J. *Zneklidňující Ibsen*. Zemědělské noviny, Praha, 28. 11. 1988.

*„Přesto nelze jejím tvůrcům upřít, že v ní položili dnešnímu hledišti mnoho zneklidňujících otázek.“<sup>17</sup>*

*„Bylo to zklamání, ale nutí diváka k přemýšlení.“<sup>18</sup>*

*„Shodněme se tedy na tom, že jde o dílo, které ať už s ním souhlasíme nebo ne, nám alespoň pokládá znepokojivé otázky.“<sup>19</sup>*

Nebeského zpracování naopak ocenili Jiří Sommer a Bohuš Štěpánek: *„Režisér nechává děj vyznít; důraz tu klade na drobný detail z hlediska postupného odkrývání náтуры hlavních hrdinů.“<sup>20</sup>*

*„Na ryze reálném půdorysu dramatických podmínek vytváří režisér Jan Nebeský i scénicky metaforickou rovinu symboličtějších významů. Inscenace, kterou konečně můžeme přičíst k jeho zajímavějším aktivům v pražském zapouštění tvůrčích kořínků (...) Za nejcennější v sugestivitě večera pokládám pečlivou práci režiséra s herci – s touhou vyjádřit vícevrstevnatost ibsenovského konfliktu v našem současném pocitu.“<sup>21</sup>*

Z herců byla právem nejčastěji oceňována Zdena Hadrboľcová: *„Představení dominuje pozoruhodný herecký výkon Zdeny Hadrboľcové v roli Heleny Alvingové, tvrdé, rezolutní a úspěšné vdovy, jež před světem skrývá zraněné nitro plné nenávisti i lásky. Herečka jenom zvolna a jakoby neochotně odkrývá divákovi hlubiny svých prožitků a v jejím podání vyrůstá postava do vpravdě tragické velikosti.“<sup>22</sup>*

*„Lidskou mnohoznačnost, přesnou míru stylizace i hluboký vnitřní obsah dává postavě paní Alvingové Z. Hadrboľcová.“<sup>23</sup>*

*„Nic na tom nemění ani zvláště dvojlomný, vnitřně bohatý výkon Z. Hadrboľcové v paní Alvingové.“<sup>24</sup>*

Také herecké výkony Davida Prachaře a Miloslava Mejzlíka dosáhly uznání: *„Velmi dobrou psychologickou studii jejího syna odevzdal David Prachař. Duševně chorý mladý muž jako by hrdě nesl osudovou generační štafetu po svém otci, přesto hledá i ve fázi mučivých duševních krizí něco čistého v pokřivených charakterech lidí (...) Herecky komplikovanou osobou je pastor Manders, který vlastně drží otěže hry. Miloslav Mejzlík ho*

17 BERÁNKOVÁ, J. *Zneklidňující Ibsen*. Zemědělské noviny, Praha, 28. 11. 1988.

18 KOPÁČKOVÁ, LUDMILA. *Premiéra týdne*. Tvorba, Praha, 30. 11. 1988.

19 PATEROVÁ, JANA. *Ibsenovy Přízraky v Libni*. Lidová demokracie, Praha, 3. 12. 1988.

20 SOMMER, JIŘÍ. *Ibsenova severská sága*. Rudé právo, Praha, 2. 12. 1988.

21 ŠTĚPÁNEK, BOHUŠ. *Na startu s Ibsenem*. Mladá fronta, Praha, 28. 12. 1988.

22 (KOL.) *Z první řady*. Květy, Praha, 8. 12. 1988.

23 PATEROVÁ, JANA. *Ibsenovy Přízraky v Libni*. Lidová demokracie, Praha, 3. 12. 1988.

24 BERÁNKOVÁ, J. *Zneklidňující Ibsen*. Zemědělské noviny, Praha, 28. 11. 1988.

*hraje přesvědčivě, úsporný v gestech, silný v povahokresbě.* “<sup>25</sup>

*„Plasticky a plnokrevně kreslí Miloslav Mejzlík svého pastora Manderse (...) David Prachař v nelehké roli nemocného mladého malíře Alvinga vytváří otřesnou studii rozkladu lidské osobnosti.* “<sup>26</sup>

Výrazná smyslnost a živelnost inscenace byla vyzdvížena a oceněna na divadelním festivalu věnovaném tvorbě Henrika Ibsena v Oslu. Cílem festivalu je představení domácího klasika publiku skrze zahraniční, a to netlumočené, inscenace nezátížené pevnými okovy inscenační tradice, jimiž alespoň na počátku fungování festivalu norská zpracování rodného klasika zatížena byla. Nebeského pojetí Ibsena se zde setkal s úspěchem, což dokazují všechna tři vyprodaná představení a nadšené přijetí obecnstvem i divadelní kritikou. Jak dokládají norské kritiky, Nebeského živelná inscenace přesně odpovídala konceptu festivalu. Kritik listu Dagbladet píše, že *„S tímto českým souborem zavál na Přízraky čerstvý vítr. Představení je působivé a erotické, divoké a naléhavé, a tak neuctivé, že veškerý život Alvingů končí songem Franka Zappy.* “<sup>27</sup> Další ohlasy zní:

*„Tady se prostě s šokující novostí staví tělo za slova a slova za myšlenky. Tělesná řeč se stává prodloužením slov, výkladem podtextu a všeho nevyřčeného. A zároveň pochopitelně i prostředkem, jak posunout tuto inscenaci daleko za hranici slov, toho, nač jsme zvyklí ve stylu a tónu u nás doma.* “<sup>28</sup>

*„Rezervovaným Švédům a Norům může jenom prospět, když cítí, že je taky nějaký svět mimo a za hranicemi slov. Když zažijí přirozenou blízkost lidí, dokud žijí zde na této zemi.* “<sup>29</sup>

Současně bylo uznáno, že se neobvyklým čtením textu nezkalila jeho podstata: *„Představení je tak osvobozující a hledačské, tak poctivé a pravdivé, tak bohaté na detaily v líčení všech postav, že je v základním tónu hluboce ibsenovské. I když je velice, velice jiné.* “<sup>30</sup>

Kromě svěžího pohledu režiséra zaujalo především tragikomické pojetí postavy pastora Manderse, v Norsku dosud nevídané. Bez povšimnutí nešla ani skutečnost, že v inscenačním pojetí dostala poměrně velký prostor postava Reginy. Herečka norského

25 SOMMER, Jiří. *Ibsenova severská saga*. Rudé právo, Praha, 2. 12. 1988.

26 *Z první řady*. Květy, Praha, 8. 12. 1988.

27 ŠAVLÍKOVÁ, KATEŘINA, HOLOMÍČEK, BOHDAN A TOBIÁŠ, EGON L. *Jan Nebeský*. 1. vyd. Praha: Pražská scéna, 2007. str. 72.

28 Tamtéž.

29 ŠAVLÍKOVÁ, KATEŘINA, HOLOMÍČEK, BOHDAN A TOBIÁŠ, EGON L. *Jan Nebeský*. 1. vyd. Praha: Pražská scéna, 2007. str. 72.

30 Tamtéž.

Národního divadla Kari Onstadová byla dokonce přesvědčena o tom, že inscenátoři postavě Reginy připsali nějaký text navíc, což se nestalo. Sama Reginu několikrát hrála, ale v životě ji nenapadlo, že by mohla mít ve hře tak podstatnou roli.<sup>31</sup> Pochvalu si vysloužil celý soubor, zvláště tedy, stejně jako domácí kritiky, zaujali Miloslav Mejzlík ve zmiňované roli pastora Manderse a Zdena Hadrbovcová v úloze paní Alvingové.

Norské vřelé přijetí inscenace jen potvrzuje Nebeského úspěšný a neotřelý výklad dramatu, kdy se mu novým pohledem na klasické dílo podařilo věrně vystihnout podstatu dramatického textu skrze zpřítomněnou symboličnost a strhující živelnost a smyslnost jednajících postav. Již jeho první zpracování Ibsena v sobě nese znaky, které jsou v jeho další práci s norským klasikem rozvíjeny. Současně se též již zde ukazuje, že Nebeského osobitá interpretace skrze obrazy a symboly vyžaduje vnímavého diváka, jenž na sebe nechá obrazy působit, aniž by je vždy musel racionálně rozebírat a hodnotit.

---

31 FRÖHLICH, FRANTIŠEK. *S Ibsenem a za Ibsenem do Osla*. In: *Scéna*, roč. 1991, č. 24, str. 7.

### III. DIVOKÁ KACHNA

*Divokou kachnu* nastudoval Jan Nebeský v pražském Divadle v Dlouhé, přičemž se jednalo o jeho vůbec první zdejší režii. Premiéra *Divoké kachny* proběhla 13. září 2005 a derniéra se odehrála 23. března 2010.

Náčrt dramatu *Divoká kachna* (*Vildanden*) vznikl v letech 1882 – 1883 v Římě, v následujícím roce Ibsen hru dopsal a tiskem vyšla 11. listopadu 1884 jako obvykle v kodaňském nakladatelství Gyldendal. Premiéra se konala 9. ledna 1885 v Národním divadle v Bergenu, do měsíce následovala uvedení v ostatních severských zemích. Česká premiéra proběhla v brněnském Divadle na Veveří 17. října 1903, první uvedení v Národním divadle se odehrálo 14. ledna 1904. Přijetí *Divoké kachny* bylo poměrně rezervované, hra vzbuzovala nepochopení. Jedním z mála obhájců hry byl J. B. Shaw, jenž vystihl její sílu slovy: „*Sledujete s hrůzou a soucitem hlubokou tragédii a celou tu dobu se otrásáte smíchem nad neodolatelnou komedií.*“<sup>32</sup>

*Divoká kachna* je považována za jedno z Ibsenových stěžejních děl, mnohdy bývá vnímána jako jeho nejdokonalejší dílo. Právě *Divoká kachna* je zlomovým dílem stojícím na počátku řady her, které bývají řazeny do dramatikova vrcholného uměleckého období. Dalšími z těchto dramát jsou *Rosmersholm* (1886), *Paní z moře* (1888) a *Heda Gablerová* (1890). Počínaje *Divokou kachnou* Ibsen klade hlavní důraz na psychologii jednotlivců. Postavy jsou sice i nadále mnohdy obětmi společenských konvencí, ústřední tématické konflikty ale již nejsou zobrazovány v rovině jedinec versus společnost, ale již na úrovni individuální psychologie postav. Témata her jsou nadčasová, dotýkají se samotné podstaty lidského bytí, přičemž jsou velmi konkrétní a úděl člověka je vystihován současně jak v poloze jeho bezprostředního bytí, tak i v poloze historické. Názorová diskuze se v těchto hrách stává skutečným dialogem, neboť mechanická kontrapozice nesmiřitelných ideových sil je nahrazena skutečným dramatickým sporem, v němž se střetávají postavy různých názorů a zájmů, mající pro svá stanoviska a činy vesměs dobré důvody a konkrétní pohnutky.<sup>33</sup> V Ibsenových vrcholných hrách přestává být ideová diskuse způsobem autorské proklamace tezí, boj idejí se stává součástí osobního dramatu dramatických

---

32 Národní divadlo v Praze: IBSEN, HENRIK. *Divoká kachna*. Program k inscenaci. Praha: Národní divadlo, 1993, str. 55.

33 HOŘÍNEK, ZDENĚK. *Ibsenovská dramatická forma*. In HOŘÍNEK, ZDENĚK. *Cesty moderního dramatu*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1995, str. 5.

osob.<sup>34</sup>

*Divoká kachna* je realistická a zároveň značně symbolická hra. Ibsen sám výjimečnost *Divoké kachny* reflektoval – jak uvedl v jednom z dopisů nakladateli Hegelovi, s nímž své dílo konzultoval: „*Tato nová hra má mezi mými dramatickými díly svým způsobem jedinečné postavení. Metodou se liší v jistých ohledech od té, jakou jsem používal dřív.*“<sup>35</sup> Zmíněnou novou metodou je nejpravděpodobněji myšlen právě symbolismus, jenž se objevuje i v jeho dřívějších dílech (*Brand*, *Přízraky*), ale až v *Divoké kachně* je hra na symbolu závislá a symbolem držená pohromadě.<sup>36</sup> Ústředním mnohoznačným symbolem je tedy postřelená divoká kachna, přičemž Ibsen tento symbol propracoval tak dokonale, že je s ním možné ztotožnit hned několik ústředních postav. V obecné rovině potom divoký pták živořící v zajetí symbolizuje neutěšený svět Ekdalovy rodiny, uzavřený kruh malých (materiálních i duchovních) poměrů, v němž jsou zúčastnění spokojeni jen proto, že každý má svou vlastní životní iluzi. Ústředním tématem hry je právě otázka nutnosti a užitečnosti pravdy, kterou Ibsen poprvé výrazně vznáší v díle *Brand* (1866). Zatímco ale pastor Brand neváhá svůj nekompromisní požadavek *všechno, nebo nic* s nejčistšími úmysly důsledně uplatňovat za každou cenu i na sobě, přičemž jeho jednání mu přinese ztrátu nejbližších a sám nalézá bídnou smrt ve sněhové lavině, Gregers Werle se oproti tomuto tragickému charakteru jeví jako postava tragikomická, kdy Gregers namísto uplatňování svých ideálních nároků nejdřív především na sobě neváhá způsobit rozklad rodiny svého přítele. V *Divoké kachně* se tragédie stala tragikomií, Gregers Werle, fanatický zastánce pravdy, svým urputným jednáním docílí jen toho, že dovede k sebevraždě dospívající Hedviku, která jediná je schopna uskutečnit hrdinský čin, nejčistší ze zobrazených charakterů. F. X. Šalda dokonce Gregerse Werleho vnímá jako Ibsenovu otevřenou kritiku pastora Branda.<sup>37</sup> Výjimečnost a působivost *Divoké kachny*, jak vystihl již zmiňovaný J. B. Shaw, tkví právě v těsném prolnutí tragického a komického. Jestliže se na základě Ibsenova vlastního výroku o jeho díle říká, že nedává odpovědi, nýbrž pouze klade otázky, tak o jeho tvorbě počínaje *Divokou kachnou* to platí dvojnásob.<sup>38</sup>

---

34 Op. cit., str. 6.

35 MEYER, MICHAEL. *Divoká kachna 1882–1885*. Přel. Jaroslav Král. In Národní divadlo v Praze: IBSEN, HENRIK. *Divoká kachna*. Program k inscenaci. Praha: Národní divadlo, 1993, str. 60.

36 Op. cit., str. 64–65.

37 ŠALDA, FRANTIŠEK XAVER. Henrik Ibsen. In ŠALDA, FRANTIŠEK XAVER. *Duše a dílo*. Praha: Melantrich, 1950, str. 184.

38 HUMPÁL, MARTIN, HELENA KADEČKOVÁ A VIOLA PARENTE-ČAPKOVÁ. *Moderní skandinávské literatury: 1870–2000*. Vyd. 1. Praha: Karolinum, 2006, str. 47.

Na dramaturgické úpravě *Divoké kachny* Nebeský spolupracoval s dramaturgyní Kateřinou Šavlíkovou, přičemž jako výchozí text použili překlad Františka Fröhliche, jenž vznikl u příležitosti nastudování hry Ivanem Rajmontem ve Stavovském divadle v roce 1993. Šavlíková s Nebeským text proškrtali, aniž by tím ale potlačili obsahové jádro textu.

Nejrozsáhlejší úprava se týká počáteční scény v domě továrníka Werleho. Ubyly zmínky o provinění starého Ekdala, v dramatu rozvíjeného již od samého úvodu. Problematika údajné viny týkající se špatného vedení podniku a tíživé následky Ekdalova odsouzení pro něj samotného i jeho syna jsou samozřejmě zachovány, ale dané Ekdalovo provinění proti společnosti není rozbíráno tak podrobně a řešeno s takovou intenzitou. Zmizela i zmínka o aktuálním příjezdu Gregerse, což je v inscenaci znázorněno neverbálně. Postavy, dokreslující realistické prostředí v domě, jako účetní Gråberg a též na hostině, jakými jsou Tlust'och, Plešoun, Krátkozraký, šest dalších hostů a bezejmenní číšníci, se na jevišti neobjevují, i když je o nich nepřímá zmínka – je pouze řečeno, že u stolu bylo třináct osob. Tyto úpravy odpovídají snaze oprostit originální text od přílišné popisnosti, pro dobu jeho vzniku typickou. Půvabnou změnou je záměna původního vaječného koňaku pro starého Ekdala za rum.

Výraznějším zásahem do textu je vypuštění scény, jež dokazuje Hjalmarovu společenskou neobratnost a určitou nevzdělanost. Nejprve ho Gregers pobízí: „*Musíš taky sem tam promluvit, Hjalmar*“, načež následuje Hjalmarova reakce na debatu o víně (nejistě): „*On je nějaký rozdíl mezi ročníky?*“ Hjalmarova nejistota v prostředí měšťanských salonů v dramatu vytváří protiklad k jeho sebestřednému chování ve vlastní rodině, přičemž inscenačně groteskně vypjaté pojetí Hjalmara je u Nebeského natolik výmluvné, že vypuštění tohoto, i když kontrastního výstupu, nijak podstatně nezasahuje do vnímání jeho postavy.

Co se týče Gregerse, tak zredukován byl jeho úvodní dialog s otcem, především co se týče rozvádějících zmínek o údajné vině starého Ekdala a o „pomoci“ společensky zneuctěné rodině bývalého dobrého přítele, což souvisí s redukcí podrobností o daném provinění. Redukce textu vyústila k jeho zřetelnému zhuštění, což způsobilo rychlejší spád Gregersova odhalování vlivu svého otce na Hjalmara. V originálním textu se tak děje důsledně pozvolna a vnímavý čtenář tak už předem může tušit, co se dozví. Nebeského Gregers činy svého otce zjišťuje v rychlejším sledu a jeho okázalý údiv má groteskní nádechy.

Výraznou změnou prošla postava paní Sørbyové. Z cílevědomé, ale současně laskavé, praktické a vlídné dámy, která má k rodině fotografa vřelý citový vztah – je přítelkyní Giny a Hedviku má upřímně ráda – se škrty a za výrazné podpory hereckého ztvárnění Ivany Lokajové stala ryze nesympatická žena sledující jen vlastní prospěch. Této paní Sørbyové její slabost pro Hedviku nevěřím a skutečnost, že onen dopis, na základě něhož v Hjalmaru Ekdalovi vyvstanou pochybnosti o jeho otcovství, Hedvice předává právě ona, na mě působí ironicky.

Inscenátoři se dramaturgickou úpravou zaměřují na ústřední okolnost, tedy na nevyžádaný vpád Gregerse Werleho do dosud poklidné průměrné rodiny, a jeho ničivé následky, s čímž se pojí otázka nutnosti životní lži v kontrastu s požadavkem hlásání pravdy za každou cenu.

Jan Nebeský na inscenaci nespolupracoval jen se členy hereckého souboru Divadla v Dlouhé, nýbrž ke spolupráci přizval i své osvědčené spolupracovníky, a to do významných rolí. Lucie Trmíková byla obsazena do role Giny a Marek Daniel ztvárnil Gregerse Werleho. V roli Hjalmara Ekdala se objevil Jan Vondráček a jako Hedvika se představila Jaroslava Pokorná.

Nebeský své zpracování postavil na akcentování absurdně tragikomického rozměru *Divoké kachny* a vytvořil tak nápaditou grotesku v kulisách karnevalově převráceného vidění světa, v níž odhalena až na samou dřeň vyniká ubohost a zvrácenost dramatických postav, aniž by to ale snížilo účinek dramatu, ba naopak. Zvolenému režijnímu záměru důsledně odpovídají všechny složky inscenace, jak se pokusím doložit.

Vzhledem k výše uvedenému způsobu inscenačního pojetí hraje významnou roli jeho výtvarná stránka, za níž stojí scénograf Jan Štěpánek a kostýmní výtvarnice Jana Preková. Štěpánek vytvořil mnohému oku nelahodící scénu s důmyslnými detaily, které jsou nositeli znepokojivých otázek.

Scéně vévodí bezútěšný interiér Ekdalovy domácnosti s velkým stanem, jímž je osobitým způsobem vyřešena otázka půdy. Právě půda, jakožto sídlo oné divoké kachny, slepic a králíků, představuje pro Hjalmara Ekdala, jeho otce i Hedviku spásné útočiště z bezútěšné reality každodennosti a zaujímá tak v jejich životech ústřední místo. Toto „království“ je tedy znázorněno velkým stanem v levé zadní části jeviště. Samo vzezření stanu výborně zapadá do pojetí nuzného interiéru Ekdalovy domácnosti, neboť se jedná o prototyp stanu, jež je všem dobře známý z prostředí letních kempů a který opravdu



nevypovídá o nějakém luxusu, i když se v něm rodinný klenot paradoxně ukrývá. Částečně průhledný materiál stěn stanu též umožňuje divákům sledovat aktuální dění v této pro mnohé z postav zaslíbené krajině. Vedle stanu je zahradní (kempinková) židle, vedle níž se rozprostírá dřevěným plotem ohraničená zahrádka, v níž je umístěna zcela totožná židle. Umístění zahradního nábytku i se zahrádkou do interiéru bytu je spolu s přítomností rozbité lampy veřejného osvětlení zcela v duchu převráceného vnímání světa. Jediným, kdo zahradních židlí využije, je Gregers Werle, jehož jinakost a izolovanost od okolního světa je více než zřejmá. Zároveň tento ohraničený prostor může odkazovat na chráněnou uzavřenost osobního, malého světa jednotlivce vůči okolnímu, velkému světu a demonstrovat tak omezený svět lidí, jejichž rádobý šťastný život je založen na nutnosti životní lži. Je tedy příznačné, že jediným vetřelcem v zahrádce je opět Gregers. Nuznost příbytku doladuje unylý platový ubrus. Významným detailem je urna, inscenátory nově přidaný symbol, k jehož jevištnímu životu se ještě vrátím.

Vnější stránka herců odráží jejich vnitřní podobu. Kostýmy Jany Prekové skvěle podtrhují karnevalovou nadsazenost inscenačního pojetí, důraz na nízkou fyzickou je zastoupen vycpávkami v oblasti boků a hýždí, a zároveň vystihují charaktery a vnitřní rozpoložení jednotlivých postav. Továrník Werle je oděn do fraku v podobě brouka, jehož krovky mu neumožňují vzlétnout. Jeho sílící slepota je zdůrazněna černými brýlemi. Gregers Werle je oděn do bílého obleku, doplněném pleteným kloboučkem stejné barvy, což je samo o sobě vzhledem k jeho údělu anděla zkázy ironické. Na jeho neschopnost stát se součástí kolektivu, na jeho odlišnost od prostředí, v němž se pohybuje – v rodném městě se podle vlastních slov cítí jako cizinec – ukazují běžecké boty, kterými je doplněn jeho jinak společensky laděný vzhled. Bytostná a křiklavá jinakost syna a povýšenost jeho otce jsou charakterizovány rukavicemi, které ani jedna z postav po celou dobu hry nesundá. Co se týče rodiny Ekdalových, tak kostýmy hravě vystihují duševní i sociální stav postav. Vytahané univerzálně modré tepláky, které Hjalmar Ekdal i jeho otec nosí vytažené výše, než by bylo zapotřebí, samy o sobě vypovídají o lidovém křupanství daných postav. V případě starého Ekdala jsou dokonce doladěny flanelovou košilí a kulichem, čímž vzniká takřka smrtelná módní kombinace. Vzhled Giny, jež je oděna do nevýrazného domácího oblečení, je pojat výrazně civilněji, což ukazuje na její střízlivý pohled na život, i když jak se ale ukáže, i tato šedá myška má svou hystericky vypjatou polohu. Její praktičnost a ráznost je vyjádřena rekvizitami v podobě koštěte a gumových rukavic. Výrazně esteticky

pojaty jsou též vedlejší postavy Jensena a Petersena i doktora Rellinga s teologem Molvikem. Kostýmy personálu továrníka Werleho, číšníka Jensena a sluhy Pettersena, jimž patří úvodní repliky dramatu, sestávají z nádražních uniforem. Jasně červený oblek doktora Rellinga se vyjímá vzhledem k bílému oděvu jeho ideového protivníka Gregerse. Zběhlý teolog Molvik je vykreslen jako silný alkoholik, jehož santusácký vzhled doplňují výmluvné igelitové tašky, s nimiž se důmyslně pracuje – nejprve mu poslouží při zvracení, poté si do dalších igelitek ukládá kořisti z hostiny a nakonec v nich skončí i popel z urny.

Pochybné charaktery některých z postav, tedy Gregerse Werleho, jeho otce i Hjalmara Ekdala jsou předznamenány též výrazným líčením. V případě Gregerse se jedná o krvavé skvrny pod očima a v oblasti rtů, u jeho otce jsou vypovídající jakoby sešité rty. Barevné skvrny v obličejí Hjalmara jsou doplněny třpytkami, což může odkazovat též na jeho nezměrnou samolibost.

Kostýmy i scéna navozují atmosféru normalizačních sedmdesátých let, přičemž ošuntělost a omezenost normalizačních let souzní s omezeným světem (nejen) Hjalmara Ekdala. I když je děj zasazen do dřívějšího období, je zřejmá jeho aktualizace a snad až výsměch době současné, z níž je přítomna jen její odvrácená strana.

Jestliže dramaturgická úprava originální text podstatně nepoznamenala, tak v inscenačním ztvárnění je zřetelné Nebeského zcela svobodné nakládání s klasickým dílem, aniž by ale byla zkreslena jeho podstata. Je přidána předscéna, v níž je již na počátku charakterizován Gregers Werle. Gregers sedící na koženkové lavici, dobře známé (i když obvykle v jiných barvách) z nemocničních a nádražních čekáren, za poslechu slov linoucích se z přenosného magnetofonu v jeho ruce, vyčkává neznámo na co. Jeho nešťastný výraz při poslechu slov o nutnosti sdělování vzájemné lásky mezi rodiči a dětmi vypovídá o jeho citové prázdnotě, která je způsobena právě bezútěšným vztahem k vlastnímu otci a z ní plynoucí asociálností, což vede k tomu, že namísto upření pozornosti k vlastnímu životu má neustálou potřebu zasahovat do životů ostatních. Zasazení úvodu do prostředí nástupiště, stejně jako nádražácké uniformy přítomných pánů Jensena a Pettersena, zároveň odkazují na Gregersův aktuální příjezd.

Karnevalové vidění světa je v inscenačním přístupu závazné a důsledně sledované. Za nejvýraznější projev této skutečnosti vnímám ztvárnění postavy dospívající Hedviky, v níž se představila Jaroslava Pokorná, která je sama již babičkou. Skutečnost, že mladá dívka je zosobněna starší herečkou, výborně zapadá do zvoleného inscenačního rámce a

současně tento zcizující efekt díky citlivému ztvárnění Jaroslavou Pokornou dává postavě Hedviky uvěřitelnost. Její dětsky naivní pohyby na sebe právě díky rozporu mezi postavou a herečkou obrací pozornost a vzniká tak křehké kouzlo nevinnosti, které ve výsledku vyvolává hluboký soucit. Kromě demonstrace převráceného pojetí světa v obsazení role čtrnáctileté dívky herečkou viditelně starší se nabízí ještě další možné vysvětlení, vycházející ze samotného dramatického textu. Hedvika je vnímavou bytostí s čistou duší, která vidí víc než ostatní, její promluvy ukazují na ojedinělou duševní vyspělost, která je v daném prostředí zvláště zřetelná. Zároveň se Gregers při první návštěvě u Ekdalů o Hedvice zmiňuje těmito slovy: „*Tak to je na svůj věk dost veliká*“<sup>39</sup>, v inscenaci říká ještě výstižněji: „*To je na svůj věk dost vyspělá*.“<sup>40</sup> Rozvinutí těchto skutečností zde tedy ústí do obsazení role Hedviky starší herečkou. Jan Nebeský Gregersovu zmínku o předčasné vyspělosti dívky v inscenaci ponechal, což na diváky neznalé předlohy může působit jako dobrý vtip, pro diváky znalé textu to může působit jako vtip, který si režisér mohl odpustit. Hedviky bystrost je v inscenaci ukázána přidanou schopností rychle počítat, a to když pomáhá matce s vedením denních výdajů, přičemž tato dívčina dovednost je ještě zdůrazněna těžkopádnými matematickými schopnostmi Giny. Hedvika v podání Jaroslavy Pokorné působí křehce a uvěřitelně. Současně je v takto pojatém vztahu dcery a otce obnažena Hjalmarova necitelnost k dítěti, jež ho vroucně miluje, což je výrazně zachyceno ve scéně, kdy se mu Hedvika líká k nohám. Zaráží mne jen skutečnost, že Jaroslava Pokorná má na ruce snubní prstýnek, přičemž s výskytem snubních prstýnků na rukou herců, i když to odporuje ztvárňované postavě, se setkávám i v rámci jiných inscenací a osobně mi to narušuje vnímání představení. Sama Jaroslava Pokorná se o svém obsazení do role čtrnáctileté dívky vyjádřila takto: „*Zjistila jsem, že kdybych neměla ten předsudek, že Hedviku musí hrát mladé herečky, tak na pochopení a po duši je mi ta role velmi blízká. Vidím ji dnes už z pohledu tří generací. Mám zkušenost svého dětství, dětství svých dcer a teď už i svých vnuček. A vím, že nejhorší bylo, když jsem jako matka něco neslyšela, když z rodičovské bezmoci jsem děti odehnala nebo jim namýdlila. Doted' je mi z toho špatně. Rodičovská slepota se mi najednou vybavila z pohledu Hedviky. Dospělí řeší většinou něco, co se ukáže jako nepodstatné, a nevidí, neslyší volání.*“<sup>41</sup> Ivan Vyskočil Jaroslavě

39 IBSEN, HENRIK. *Divoká kachna*. Přel. František Fröhlich. In IBSEN, HENRIK. *Hry I*. Praha: Divadelní ústav, 2006, str. 395.

40 ŠAVLÍKOVÁ, KATEŘINA, NEBESKÝ, JAN. *IBSEN, HENRIK. Divoká kachna*. Praha: Divadlo v Dlouhé, 2005, str. 18.

41 ŠAVLÍKOVÁ, KATEŘINA, HOLOMÍČEK, BOHDAN A TOBIÁŠ, EGON L. *Jan Nebeský*. 1. vyd. Praha: Pražská scéna, 2007. str. 122–123.

Pokorné o obsazení Hedviky řekl: „*No a kdo by to měl hrát? Dítě přece nemůže hrát dítě. Nebeský má holt smysl pro hru.*“<sup>42</sup> Jaroslava Pokorná svým citlivým ztvárněním Hedviky postavě dala rozměr naivní křehkosti, plně vypovídající o nemožnosti této vnímavé a bystré dívky žít ve společnosti ostatních pokřivených postav, což vede k její sebevraždě, přičemž tuto skutečnost pro sebevraždu Hedviky vnímám jako významnější motiv oproti snaze získat si zpět otcovu lásku. Herecký výkon Jaroslavy Pokorné je natolik autentický, že za něj byla oceněna cenou Alfréda Radoka.

Další demonstrací převrácenosti je paradoxní skutečnost, že Jensen současně kouří a nadechuje se z kyslíkového přístroje. Toto jednání vede až k jeho smrti přímo před zraky ostatních, přičemž okázalý nezájem postav o mrtvé tělo bezvládně ležící na zemi vystihuje jejich naprostou lhostejnost k okolnímu světu a ke smrti všeobecně, neboť Hedviky sebevražda též nevede k procitnutí postav. Velmi zajímavý výklad této skutečnosti přinesl Jan Pospíšil: „*Vrátím-li se k postavě číšníka Jensena kouřícího a zároveň vdechujícího kyslík, lze připomenout, že se v počátcích plicního onemocnění Václava Havla v druhé polovině devadesátých let po Praze vyprávělo něco podobného i o něm. Vezmou-li se pak v úvahu všechny odkazy na českou realitu nedávných let a podobnost Václava Havla jako hlasatele ideálů pravdy a lásky, které musí zvítězit nad lží a nenávistí, s postavou Gregerse Werleho, můžeme spekulovat i o tom, že Nebeského inscenace je také hořkou satirou na polistopadový vývoj, resp. konstatováním krachu havlovských ideálů.*“<sup>43</sup>

S vypjatě groteskním rámcem inscenace se pojí též výrazná situační komika. Opakovaný pád jakoby po slupce od banánu Ekdala při rádobě nepozorovaném odchodu z domu továrníka Werleho jako by byl vystřižen z němé grotesky, přičemž více než úsměv budí soucit – výstup ukazuje na potupné postavení starého Ekdala. V podobném duchu je i pokus o rychlý a nenápadný únik Giny do jiné místnosti, když za Gregersem přijde továrník Werle. Vrcholem této pochybné komiky je poté forbína na konci třetího dějství, kdy se v rádobě improvizačním výstupu setkávají Gregers a Hjalmar. Muži před diváky předstupují pouze v průhledných pláštěnkách, které jen podtrhují jejich umělou tělesnou nahotu, představovanou záměrně ošklivými látkovými atrapami mužského přirození. Jejich tělesná obnaženost se ve výstupu snoubí s odhalováním nahoty duševní v podobě rádoby vtipných průpovídek, přičemž smyslem výstupu je ryze praktické oznámení nadcházející

---

42 ŠAVLÍKOVÁ, KATEŘINA, HOLOMÍČEK, BOHDAN A TOBIÁŠ, EGON L. *Jan Nebeský*. 1. vyd. Praha: Pražská scéna, 2007. str. 123.

43 POSPÍŠIL, JAN. *Nebeského hry (ná)znaků*. In: Revolver Revue, č. 62 (2006), str. 218.

přestávky. Grotesknost předscény spatřuji dále ve skutečnosti, že odchod mužů na procházku se nese ve zcela radostném duchu, což je paradoxní vzhledem ke skutečnosti, že na oné procházce Gregers Hjalmarovi odkryje stinné stránky minulosti, současně jejich náhlá přeměna ze zádumčivých mužů v klauny předpovídá vnitřní změnu Hjalmara, jenž se z procházky vrací, i když pouze slovy, k činům nenachází odhodlání, změněn. Pokřivenost výstupu doladuje skutečnost, že je mu svědkyní Hedvika, nevinná dívka. I když tento výstup nevybočuje ze zvoleného inscenačního přístupu, tak podle mého názoru zbytečně narušuje čistotu inscenace, která by se dobře obešla i bez něj. Příkladem přidané slovní komiky je Hjalmarovo vypočítávání fotografického náčiní – „*To máš zvětšováč, vývojky, ustavovače, mističky. Dovedeš si.. Expozimetr! – Dovedeš si představit, co to stojí peněz?*“

Karnevalová nízkost a přizemnost se projevuje v převlékání na jevišti, kdy se Hjalmar ukazuje „nahý“ před svou dcerou, v zobrazování sexu, přítomnosti mrtvých zvířat na jevišti v době hodování, to když starý Ekdal přichází ukázat hostům staženého králíka, dále tím, že Molvik, jehož náhlá nevolnost oproti originálu nejspíš není následkem prohýřené noci, ale je způsobena právě pohledem na mrtvé zvíře, zvrací přímo u stolu.

Nebeský kromě rozvíjení symbolů přítomných v dramatickém textu do inscenace přidal symboly vlastní, přičemž nejvýrazněji to vnímám u symbolu urny, která je zástupným znakem několika skutečností. Urna, jež se nachází na skříní ohraničené zlatým plůtkem s postavami držícími se v kruhu za ruce, je na jevišti přítomna od počátku a samotná její přítomnost tak předznamenává tragický závěr příběhu, což je ještě umocněno výstupem, kdy Hjalmar bezprostředně po přiznání Giny o minulosti s továrníkem urnu popadne a následně ji spolu s Ginou svírají ve výmluvném obraze, kdy urna v objetí rodičů předznamenává smrt jejich dcery. Současně může být urna vnímána jako ztělesnění pozůstatků Gregersovy matky a ztělesňovat tedy nutnost pomsty za minulé hříchy, které vedly k její smrti. Urna může být vnímána též jako zhmotnění onoho pomyslného prohrabávání starého popela, jak bývá Ibsenova tvorba charakterizována. Skutečnost, že popel z urny skončí spolu s prázdnými lahvemi od piva v jedné z igelitek Molvika, poté ukazuje na tíživou bezvýznamnost oběti Hedviky (o čemž svědčí též využití urny Hjalmarem hned v úvodu k típnutí cigarety) a zároveň může být brána jako Gregersovo splacení účtů za provinění se na jeho matce.

S výrazným rozvíjením v originále jen naznačených motivů souvisí hyperbolizace zhoršujícího se zraku Hedviky. Zatímco v originálním textu se o hrozbě možné slepoty

Hedvika pouze hovoří, Nebeský slábnoucí zrak dívky bere jako skutečnost. Již ve svém úvodním výstupu si Hedvika při četbě knihu přidržuje velmi blízko očím, při retušování je též skloněna velmi blízko fotografiím. Suvenýr z hostiny u továrníka, jídelní lístek, jí otec přistrkuje těsně před oči a dopis k narozeninám jí Hjalmar již zcela ostentativně gumičkou připevňuje přímo na obličej. Kromě důrazu na její špatný zrak tyto dva výstupy vnímám též jako ukázkou Hjalmarovy necitelnosti.

Skrze jevištní projev jsou rozvíjeny a významně demonstrovány vlastnosti postav, což je nejvýrazněji zachyceno na postavě Hjalmara. Jeho požívačnost se projevuje již od samotného počátku, a to když z nervozity způsobené z jeho pohledu nutným zapřením svého otce sní zákusek, dárek z hostiny pro Hedviku, což zároveň vypovídá o jeho pochybném charakteru, když doma tvrdí, že na slíbený pamlsek prostě zapomněl a současně bezděky vyndává obal, v němž byl zákusek zabalen. Neukojitelná lačnost po jídle pokračuje konzumací krajíců chleba s vydatnými nánosy másla i tím, že si ihned po Molvikově odchodu od stolu jeho jídlo přendává na svůj talíř. Vrcholem této požívačnosti poté je výstup, kdy se Hjalmar doslova láduje nad mrtvým tělem své dcery. Hjalmarova zženštilost je zastoupena fialovým župánkem a jeho dětinskost představuje vlastnictví sešitu s kočičkou. Nedokonalá hra na flétnu, jež je Ginou a Hedvikou považována za hudbu rajskou, jen doladňuje ubohost této postavičky. Jan Vondráček přes výraznou stylizaci své postavy, kdy jsou Hjalmarovy nedostatky a jeho komický charakter okatě zdůrazňovány, sám Hjalmara nezesměšňuje, v jeho ztvárňování tohoto muže není ani náznak parodie, což je pro výpověď díla podstatné – jak uvádí sám Ibsen: „*Hjalmar se nesmí hrát s nejmenším stínem parodie. Herec nesmí dát ani na okamžik najevo, že si je vědom čehokoliv směšného v tom, co říká.*“<sup>44</sup>

Gregers je charakterizován přepjatým, až hysterickým chováním, a v případě rozhovoru s Hedvikou vycházejí najevo jeho možné pedofilní choutky, přičemž dívčina dobrota a naivnost vzhledem k jeho pochybnému charakteru vyniká v dojemném okamžiku, kdy Hedvika Gregersovi retušuje krvavou skvrnu u rtů. Zvrácenost scény je dokreslena výmluvnou hudbou s erotickým charakterem. Gregersova jinakost je akcentována tím, že na obědě u Ekdalů jako jediný stoluje s ubrouskem pod krkem, a to v jinak zcela pochybné společnosti.

Scénicky je velmi výmluvně poukázáno na zbytečnost Hedvičiny oběti – rodiče její

---

44 MEYER, MICHAEL. *Divoká kachna 1882–1885*. Přel. Jaroslav Král. In Národní divadlo v Praze: IBSEN, HENRIK. *Divoká kachna*. Program k inscenaci. Praha: Národní divadlo, 1993, str. 64.

mrtvé tělo odtahují ze scény stejným způsobem, jakým předtím odtahovali opilého starého Ekdala do postele, jak již bylo poznamenáno, Hjalmar nad jejím mrtvým tělem v poklidu jí.

Hudební doprovod má až na závěrečnou scénu zcizující charakter. V případě scény, kdy probíhá rozhovor mezi Gregersem a Hedvikou, hudba dokresluje jeho znepokojivý, až pedofilně laděný nádech.

Za rušivé elementy z mého pohledu jinak velmi vyvážené inscenace považuji kromě již zmíněné forbíny před přestávkou též zpřítomnění ústředního symbolu divoké kachny na samém konci představení, kdy se (nejspíš) umělohmotná kachna ocitá v rukou Gregerse.

Inscenace, která byla zahajovací premiérou nové divadelní sezóny, ihned po svém uvedení vyvolala rozporuplnou názorovou diskuzi. Všichni recenzenti ve svém hodnocení zmiňovali kontroverznost Nebeského pojetí, jak podotýká Kateřina Rathouská *„Nebeského Divoká kachna je příkladem divadelního díla, na nějž by mohli mít nejen kritici, ale i běžní diváci zcela rozdílné názory. Provokuje či dráždí k vyslovování rychlých – kladných, nebo záporných – soudů.“*<sup>45</sup> Většina recenzentů ocenila originalitu zpracování klasického textu a v Nebeského výrazném pojetí díla neviděli překážku jeho vyznění.

*„Ačkoliv Nebeského inscenace přináší nebyválně deformovaný, krutý a směšný obraz světa Ibsenových postav, nijak se neprotiví duchu předlohy, pouze ji pocitově přibližuje dnešku. V každém případě jde o velký divadelní čin, o němž se bude ještě dlouho hovořit.“*<sup>46</sup>

*„Režie má jednotný výklad od začátku do konce, je celistvá, nekompromisní, jede na plný plyn.“*<sup>47</sup>

*„Naddimenzovaná groteskní stylizace je postavena na reálných prvcích, které charakterizují pokleslost současného mikrosvěta jedné rodiny.“*<sup>48</sup>

Nejistotu, kterou inscenace vzbuzuje, vystihl Petr Christov: *„V Nebeského inscenaci je stále něco navíc a zároveň se divák nemůže ubránit neochvějnému pocitu, že*

---

45 RATHOUSKÁ, KATEŘINA. *Jan Nebeský servíruje Divokou kachnu hodně nadivoko*. In: MF Dnes, 17. 10. 2005.

46 HRBOTICKÝ, SAŠA. *Ibsen podle Jana Nebeského: velký divadelní čin*. In: Hospodářské noviny, 20. 9. 2005, str. 10.

47 RATHOUSKÁ, KATEŘINA. *Jan Nebeský servíruje Divokou kachnu hodně nadivoko*. In: MF Dnes, 17. 10. 2005.

48 PATEROVÁ, JANA. *Pseudodrama malých životů*. In: Lidové noviny, 27. 9. 2005, str. 22.

*by cosi mělo být trochu (ale opravdu jenom trochu) jinak.*“<sup>49</sup>

Dále se objevují tyto názory:

*„S hrůzou odvracím tvář od vraždění Ibsenovy Divoké kachny v Divadle v Dlouhé. (...) Telegraf, který Ibsen „vyťukal“ do Divoké kachny, nechává inscenátory v klidu.*“<sup>50</sup>

*„Režisérův pokus o postmoderní grotesku, ve kterou proměnil tragédii nebohého Henrika Ibsena. (...) Ruku v ruce s takovými scénickými transparenty, vyjadřujícími spíš odtažitý vztah k dílu klasika než pokus o jeho originální výklad, jde pak režisérova snaha přiblížit velmi neústrojně Ibsenův text (potažmo jeho českou verzi Františka Fröhliche) současnému jazyku cool dramatiky a figurální, místy až těžce úletové schválnosti. Z nich za nejpitomějši považují prohození rolí matky a dcery.*“<sup>51</sup>

Kromě výtečného výkonu Jaroslavy Pokorné byl oceňován též herecký výkon Jana Vondráčka. *„Hjalmar Jana Vondráčka je znamenitá studie egoistického slabocha, na něhož jsou kladeny nepřiměřené nároky a on si s tím neví rady. (...) Vondráček je výborný zvláště v momentech, kdy je jeho hrdina vystavován jakýmkoli pokušením, jimž má krátkodechou snahu vzdorovat. Například když má chuť na vychlazené pivo, sliny mu div netečou, ale stejně aby jej Hedvika přemlouvala a on se nakonec tváří, že by pil jenom jí kvůli.*“<sup>52</sup>

Jak již bylo uvedeno v úvodu, dodnes bývá *Divoká kachna* vnímána jako Nebeského nejvýraznější režie Ibsena, i když po ní následovaly ještě inscenace *Arnie má problém* a *Eyolfek*. Janu Nebeskému se podařilo vytvořit výraznou, provokativní a současně velmi přesnou interpretaci jednoho z ústředních děl světového dramatického dědictví, která se zároveň dotýká nedostatků nejen poměrně nedávné historie, nýbrž i doby současné.

---

49 CHRISTOV, PETR. *Ibsen podle Nebeského*. In: Literární noviny, 17. 10. 2005, str. 13.

50 ERML, RICHARD. *Henrik Ibsen: Divoká kachna*. In: Reflex, r. 16, č. 38, 22. 9. 2005, str. 59.

51 KRÍŽ, JIŘÍ PAVEL. *Já viděl divoké koně. Ne, jen kachnu!* In: Právo, 20. 9. 2005, str. 13.

52 ČUNDERLE, MICHAL. *Kachna. Nebeského Ibsen v Dlouhé*. In: Svět a divadlo, r. 17, č. 1, str. 18–20.



## IV. ARNIE MÁ PROBLÉM

Ibsenův dramatický epilog ve třech dějstvích Jan Nebeský uvedl pod názvem *Arnie má problém* s podtitulem *Když my mrtví procitneme* v Divadle Na zábradlí. První premiéra se odehrála 23., druhá 26. května 2008 a derniéra proběhla 27. dubna 2009 tamtéž. Inscenace představuje teprve druhé uvedení tohoto díla v českém divadelním prostředí a jedná se o Nebeského nejbližší režii Ibsena po *Divoké kachně*.

Henrik Ibsen dílo *Když my mrtví procitneme* (*Naar vi døde vaagner*) nesoucí přívlastek dramatický epilog ve třech dějstvích napsal roku 1899, na sklonku svého života. Ibsenův vrstevník, Julius Elias<sup>53</sup>, vzpomíná na toto období takto: „*Psal ‚Až my mrtví procitneme‘ s takovým úsilím a vášnivým vzrušením, tak křečovitě a tak zimničně, že okolí téměř s úzkostí jej pozorovalo. Jen býti hotov, býti hotov! Jakoby slyšel chmurné perutě nad sebou. Jakoby stál nemilý host, který jeho Alfréda Allmerse strašidelně provází, již se zdviženou rukou za ním. Ibsen věděl, když toto drama básnil, že to je polední, že po něm nebude moci ničeho napsati – o tom bylo jeho okolí pevně přesvědčeno.*“<sup>54</sup>

Drama *Když my mrtví procitneme* spolu s hrami *Stavitel Solness* (1892), *Eyolfek* (1894) a *John Gabriel Borkman* (1896) tvoří poslední vývojovou část Ibsenova díla, v níž se nejvíce projevuje symbolická rovina. Jak píše Zdeněk Hořínek, symbolická struktura *Stavitele Solnesse* postupně věcnou logiku opouští až ztrácí a Ibsenův dramatický epilog ji už zcela mívá, aniž by ji ale nějakým ostentativním gestem popíral.<sup>55</sup> Ibsen se ve svém posledním díle vyrovnává s otázkou neodčinitelnosti zrady lásky a volbou mezi životem a uměním, což bývá obecně vnímáno jako jeho osobní zpověď a povzdech na vlastním rozhodnutím, tedy že dal přednost umělecké tvorbě na úkor vlastního života. Jak poznamenává František Xaver Šalda: „*Lítost, strašná lítost, že život a jeho štěstí obětoval umění, hovoří, ne: úpí, sténá. Ibsen dovršuje svou skepsi. Smysl celého jeho života bylo umění: je položil vysoko nad život, který mu dal za podnož – nyní je rozbíjí (...)* Takový jest Ibsenův epilog: kletba umění, které nás podvedlo o život.“<sup>56</sup>

53 Julius Elias (1861–1927), německý literární historik a překladatel, podílel se na vydávání německých překladů Ibsena a Bjørnsona.

54 PALLAS, GUSTAV. *Henrik Ibsen. Studie životopisná a kritická*. Praha: Sfinx, Bohumil Janda, 1927, s. 83, 84.

55 HOŘÍNEK, ZDENĚK. *Ibsenovská dramatická forma*. In HOŘÍNEK, ZDENĚK. *Cesty moderního dramatu*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1995, s. 12.

56 ŠALDA, FRANTIŠEK XAVER. *Henrik Ibsen*. In ŠALDA, FRANTIŠEK XAVER. *Duše a dílo*. Praha: Melantrich, 1950, str. 182–190, str. 189.

Ve svém nejsymboličtějším a velmi psychologickém díle Ibsen na příběhu sochaře zpracovává téma neodčinitelnosti zrady lásky a obecný vztah umění a života. Symbolismus je zřejmý v několika polohách. Symbolická rovina je jednak zosobněna dvěma rozdílnými stranami, dvojicemi postav se zcela opačným přístupem k životu. Na jedné straně stojí umělecky orientovaní sochař Rubek a jeho múza Irena. V protikladu k nim jsou postaveni Maja, Rubekova manželka, živelná a prostá žena, a drsný lovec medvědů a velkostatkář Ulfheim, jejichž vztah je založen na přirozené sexuální přitažlivosti. Ryze symbolický je i výběr a vývoj prostředí, v němž se děj postupně odehrává. První dějství probíhá na otevřeném prostranství před lázeňským hotelem, přičemž samotné prostředí lázní odkazuje na snahu ústředních postav o vyléčení vlastních duší. Druhé dějství je zasazeno do prostředí horského sanatoria, nachází se tedy ve větší nadmořské výšce a blíže vrcholu. Třetí dějství se již odehrává na divoce rozeklaných horských úbočích s různými propastmi klesajícími do pozadí.

Dramatik filozofickou otázku zrady života na úkor umělecké tvorby zpracovává na příběhu stárnoucího sochaře Rubeka, jenž po dokončení svého mistrovského díla, příznačně pojmenovaném „Den zmrtvýchvstání“, pro nějž mu stála modelem právě Irena, nadobro ztratil chuť k další umělecké práci. Není schopen dojít naplněného života a vyprázdněné přežívání v materiálně bohatých podmínkách si zpříjemňuje promítáním zvířecích podob do portrétů na zakázku. V lázeňském hotelu se nečekaně setkává s Irenou, jež mu nemůže zapomenout, že když mu po dokončení díla nabídla svou duši i tělo, idealistický umělec ji odmítl, neboť si zapověděl sexuální naplnění jejich vztahu, aby zachoval čistotu svého díla. Nyní by s Irenou chtěl začít nový život, ale je již příliš pozdě, psychicky nemocná Irena považuje sebe i jeho za mrtvé. Rubek až nyní vidí, že jeho honba po dokonalém uměleckém díle nevratně ublížila ženě, jež jedinou kdy miloval. Zatímco Rubek s Irenou si plně uvědomují nenávratnost tehdejšího vzplanutí, jsme svědky nově se rodícího vztahu Maji a Ulfheima, kteří si naplno užívají života. V závěrečném, až básnickém obraze, dochází ke konfrontaci těchto zcela rozdílných životních postojů. Zatímco Irena s Rubekem při symbolickém putování za světlem k vrcholu hor dobrovolně volí společnou smrt a zahynou v lavině, Maja a Ulfheim se odebírají do bezpečného údolí vstříc přízemnímu životu.

Jan Nebeský k Ibsenovu dramatickému epilogu přistoupil rázným způsobem, což předznamenává již uvedení díla pod vlastním názvem. Opět pracoval s dramatickým

textem v překladu Františka Fröhliche. Dramatický text prošel výraznou redukční úpravou (pod úpravou textu je podepsán kolektiv DNz, dramaturgy inscenace byli Ivana Slámová a Zdeněk Janáček), přičemž tato úprava potlačila křehkost filozofického rozjímání předlohy. Nebeský výchozí dramatický text pojal jako podklad pro vlastní vyjádření se k problematice umělce, jeho vztahu k životu a vlastní tvorbě. Další tématickou linií inscenace je otázka podstaty ženství, definování toho, co ženu určuje a čím žena je anebo může být. Text je obohacen o úryvky a citace o umění a lásce mnohých autorů, a to již v samotném úvodu, kdy se (paradoxně) v podání Maji cituje text Milana Knížíka: „*Motto, s nímž jsem vstoupil na Akademii výtvarných umění na konci roku 1989 bylo, že stát má povinnost podporovat i to umění, které jde proti němu. Toto tvrzení neimplikuje přímo povinnost státu umění podporovat, i když si myslím, že by se z podobné povinnosti vyvazovat neměl. V případě poskytování podpory by však neměl být nikdo předem preferován, a už vůbec ne proto, že je konformní, že jeho práce nějak podle někoho vyhovuje současným politickým či společenským trendům. Přiznávám se však, že jsou mi způsoby organizování státní podpory nejasné.*“ Další citace následují na konci prvního a druhého dějství. Jsou pronášeny Diakonistkou, v originálu zcela němou postavou. První její promluva se vztahuje opět k umění, druhá k lásce.

„*Umělec má pracovat dobře, nikoliv krásně. Kýčař není člověk, který vyrábí méněcenné umění, není to břídlil nebo paumělec, je to prostě špatný člověk. Mravně zavržený člověk, je to zločinec, který usiluje o radikální zlo. Je to svině.*“

„*Když jsem bývala v tomto stavu, spatřila jsem anděla, který měl tělesnou podobu. Nebyl příliš velký, spíše malý. A velmi krásný. Jeho tvář zhnula, takže se zdálo, že je to jeden z oněch vznešených duchů, kteří se zcela stravují láskou, myslím, že se nazývají cherubové. V ruce držel dlouhé zlaté kopí. Měla jsem dojem, že mi jím vícekrát proklál srdce a strhl je hluboko do útrob. Když potom kopí vytrhával, zdálo se mi, že mi je vyrve ven, ponecháváje mne ve víní lásky. I když to není fyzická bolest, nýbrž duchovní, zakouší to trochu i tělo. Ba mnoho.*“

Dané citace korespondují se zamýšleným výkladem textu, který je pro mne ale nedostatečný tím, že namísto bolestného přemítání starého muže, proti němuž se náhle obrátila celá jeho životní snaha o naplnění životního údělu, jsme svědky nepříliš drásavého a rezignovaného přijetí těchto následků. Ústřední postavou inscenace tak pro mne je Irena, přičemž výrazná redukce textu se dotkla (mimo jiné) velmi významné repliky, v níž Irena

definuje hloubku svého zranění:

IRENA: *Hledala jsem tě tak dlouho.*

RUBEK: *Kdy jsi mě začala hledat, Ireno?*

IRENA: *Jakmile jsem si uvědomila, že jsem ti dala něco nepostradatelného. Něco, čeho jsem se nikdy neměla vzdát.*

RUBEK: *Ano, to je pravda, mučivá pravda. Dalas mi tři čtyři roky svého mládí.*

IRENA: *Víc, mnohem víc než jen to jsem ti dala. Taková jsem tenkrát byla marnotratná.*

(...)

IRENA: *Ale na ten nejdražší dar jsi zapomněl.*

RUBEK: *Nejdražší – ? Co to bylo za dar?*

IRENA: *Dala jsem ti svou mladou, živoucí duši. A pak jsem uvnitř zůstala prázdná. – Bez duše. A na to jsem umřela, Arnolde.<sup>57</sup>*

V inscenaci Irena jejich první rozmluvu uzavírá pouze slovy *Hledala jsem tě tak dlouho, vole*, což ukazuje na groteskní ráz zpracování.

V úpravě, jež je podle mého názoru v porovnání s originálním textem významově plošší, se přesto objevuje zajímavé lingvistické řešení, a to výstižné významové použití cizího jazyka. Je tak důmyslně ukázán rozpor mezi Rubekem a Majou – ředitel hotelu na ně místy mluví anglicky a Maja mu nerozumí, což dává nepokrytě najevo. Symbolický závěr epilogu, kdy Rubek s Irenou dobrovolně umírají v lavině, Nebeský upravil na vzájemné okázalé požírání srdcí ústřední dvojici, přičemž zatímco Rubekovi Irena vyjímá tepající rádky lidské srdce, sama je zcela v duchu groteskního šklebu majitelkou jen jakéhosi křehkého lístku.

Jako ústřední inscenační rámec se tedy opět objevuje grotesknost a výrazná stylizace. Scénu vytvořili Jan Nebeský spolu s Janou Preková, která stojí též za podobou kostýmů. Inscenaci po vizuální stránce stejně jako v *Divoké kachně* dominuje značně stylizované scénické pojetí. V úvodu scéně se nachází stůl s ostře nakloněnou plochou, která ukazuje na vratkost správnosti životních rozhodnutí. Podstatnou součástí scény jsou dvě zrcadlové plochy, jež slouží k sebe nahlížení Rubeka a Ireny. Ústředním prvkem scény je otevřená jáma s hlinou, okázalý symbol hrobu.

Kostýmy jsou symbolické, u kostýmů Maji a Ulfheima je kladen důraz na

---

<sup>57</sup> IBSEN, HENRIK. *Když my mrtví procitneme*. Přel. František Fröhlich. In Ibsen, Henrik. *Hry II*. Praha: Divadelní ústav, 2006, str. 412.

naddimenzovanou tělesnost, zatímco Irena a Rubek jsou stylizováni do éterických bytostí, což ale v případě Rubeka oděného do modrého baletního úboru působí spíš výsměšně. V jedné scéně Maja svou hyperbolizovanou tělesností doslovně válčuje křehkou Irenu. Irenina smrtelná bledost je kromě světlých oděvů podtržena tmavě černými vlasy.

Výrazná stylizace existenciální úděl umělce místy až paroduje, zároveň ostře definuje rozdílné světy ústředních dvojic, tedy umělecký a rozjímavý svět Rubeka a Ireny a živelně prostý způsob života Maji a Ulfheima. Hrozba kýče je zastoupena v umělohmotných květinách, okázalém posypávání se hlínou a především v projekcích neonového srdce. Existenciální úděl provinění se umělce na životě (a to nejen na svém) ve jménu umělecké tvorby je zde spíše než v Rubekovi, jenž působí zcela rezignovaně, smířen se svým údělem, zhmotněn v Ireně, která otevřeně lituje, že se místo údělu umělcovy múzy raději nevěnovala mateřským povinnostem – *Měla jsi rodit děti, krávo. Za nejpůsobivější obraz, v němž na okamžik vidím Ibsenova Rubeka, je poetický moment jeho pokání, kdy sochař Ireně smývá hlínu z nohou.*

Inscenačnímu tvaru se nedá upřít osobitost a působivost, přesto v něm nacházím obrazy, jež sice zapadají do zvoleného inscenačního rámce, ale pro něž nenacházím opodstatnění v Ibsenově předloze. Jsou jimi tancující mužská postava navlečená do vyzývavě laděného rádoby baletního úboru, která je představována původním ředitelem hotelu a výstup téhož herce v závěrečné scéně, kdy nahý s hyperbolizovaným přirozením projíždí na lyžích přes celé jeviště. Jestliže Osvaldova nahota měla v *Přízracích* jasné opodstatnění, tak v tomto případě se podle mého názoru jedná o pouhou lacinou provokaci, jejíž případný význam by se snad mohl vztáhnout ke křehké hranici mezi uměním a kýčem.

Kritické přijetí této svérázné inscenace bylo následovné.

*„Vizuálnost i herectví nové inscenace Nebeského je natolik silná, že režisérovi úpravu, volnou variaci původního textu, udrží na nohou dostatečně pevně. (...) obzvláště aktuálně vyznívají citované úvahy významných umělců a myslitelů o tom, co je to umění a proč je na světě.“*<sup>58</sup>

*„V Divadle Na zábradlí vzal ale Nebeský na Ibsena už ne nůž, ale přímo mačetu a zmasakroval ho k nepoznání.“*<sup>59</sup>

---

58 JIŘÍK, JAN. *Nebeského Ibsen v Divadle Na zábradlí*. In: Pražský deník, 16. 6. 2008, str. 18.

59 HRDINOVÁ, RADMILA. *Ne Arnie, ale Ibsen má problém v Divadle Na zábradlí*. In: Právo, 4. 6. 2008, str. 14.

*„Svébytnou postmoderní „improvizaci“ režiséra Jana Nebeského, přetvářející Ibsenovo komorní drama Když my mrtví procitneme v dunivě efektní a rádobý aktuální podívanou, lze přečkat jen se značkou dávkou sebezapření.“<sup>60</sup>*

Přestože právě inscenace *Arnie má problém* stojí na počátku mého zájmu o Nebeského režisérskou činnost, tak ve vztahu s původním dramatem pro mě představuje až příliš svébytné pojetí Ibsenova díla, kdy míra zvolené groteskní stylizace popřela existenciální tíhu předlohy a inscenační tvar tak podle mého názoru nedosahuje umělecké síly Ibsenova díla.

---

60 KOLÁŘ, JAN. *Zaostřeno na Arnie má problém*. In: MF Dnes, 7. 6. 2008, str. D11

## V. ZÁVĚR

Jan Nebeský se s dílem světového klasika nebojí pracovat zcela svobodně, hledá v díle Henrika Ibsena paralely k současnosti a usiluje tedy o to, aby myšlenkový svět Ibsena provokoval, stejně jako tomu bylo v době vzniku děl.

Již od *Přízraků* je možné sledovat Nebeského zájem o tragikomickou rovinu dramatu. V *Přízracích* to ukázal tragikomickým pojetím postavy pastora Manderse, v *Divoké kachně* jsou grotesknímu výkladu omezeného života v zajetí iluze nutné životní lži pečlivě podřízeny všechny inscenační složky. Zpracování dramatického epilogu *Když my mrtví procitneme*, uvedené pod výmluvným názvem *Arnie má problém*, je Nebeského osobitou variací na ústřední téma Ibsenova nejsymboličtějšího díla, tedy na obecný vztah umělce k životu a dílu.

Nebeského konvencemi nezatížená práce s klasickými texty v případě *Přízraků* a *Divoké kachny* nijak neubírá jejich původní dramatické hodnotě, naopak je vykládá vcelku přesně, k čemuž významnou měrou přispěly též vynikající překlady Františka Fröhliche, jenž se velmi zasloužil o zpřístupnění Ibsenova díla současným čtenářům a divákům. Pojetí dramatického epilogu zhmotněné v inscenaci *Arnie má problém* podle mého osobního názoru s poetikou Ibsenova posledního díla zaujímá problematický vztah, i když výsledný scénický tvar vnímám jako zajímavý pokus o jeho vyložení.

Režijní přístup Jana Nebeského k dílu Henrika Ibsena, co se týče analyzovaných inscenací, je charakteristický symbolickým, silně metaforickým a zároveň groteskním pojetím, přičemž svůj výklad Nebeský někdy obohacuje o obrazy, které v samotném dramatickém textu zřetelně obsaženy nejsou, jak jsme mohli vidět například na jevištním životě urny v *Divoké kachně*. Zřetelná je též režisérova důkladná práce s herci, s čímž souvisí i skutečnost, že někteří herci se v jeho ibsenovských režii objevují opakovaně – co se týče vybraných inscenací, Miloslav Mejzlík se představil jako pastor Manders v *Přízracích* a v ústřední roli Arnolda Rubeka v *Arnie má problém*, Lucie Trmíková jako Gina Ekdalová v *Divoké kachně* a Irena v *Arnie má problém*.

Z mého pohledu je práce Jana Nebeského s dílem Henrika Ibsena pečlivá, důmyslná a též divácky atraktivní, tedy alespoň pro ty z diváků, kteří od divadla očekávají určitý přesah. Současně uznávám, že některé scénické obrazy jsou hodně volnými vizemi, pro něž nenacházím vysvětlení. Nebeského osobité čtení Ibsena tedy očekává divák

otevřeného a ochotného přistoupit na režisérovu hru a pro mnoho lidí proto může zůstat pouhou neuctivou provokací. Jsem přesvědčena o tom, že i těmto divákům se ale Nebeského ztvárnění dostane pod kůži, ať už s pejorativním nádechem a obestřené řadou otázek, a splní tedy své umělecké poslání.

Jan Nebeský svým metaforickým čtením Ibsena s důrazem na komično dokazuje, že i s texty zatíženými realistickou inscenační praxí lze úspěšně pracovat v rámci jiného než realistického inscenačního rámce a že takové experimenty mohou vést k velmi údernému a současně přesnému tlumočení obsažení sdělení – a jsou tedy více než žádoucí.



## VI. SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY A PRAMENŮ

### ODBORNÁ LITERATURA:

BERKOVSKIJ, NAUM. Ibsen. Přel. Eva Sgallová. In BERKOVSKIJ, NAUM. *Eseje o tragédii*. Praha: Orbis, 1962, str. 139–175.

FRÖHLICH, FRANTIŠEK. *Jak se u nás překládal Ibsen*. In: *Sborník kruhu přátel českého jazyka 1986*. Praha: SdK ROH Melantrich, 1986, str. 30–48.

HOŘÍNEK, ZDENĚK. Ibsenovská dramatická forma. In HOŘÍNEK, ZDENĚK. *Cesty moderního dramatu*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1995, str. 1–13.

HUMPÁL, MARTIN, KADEČKOVÁ, HELENA A PARENTE-ČAPKOVÁ, VIOLA. *Moderní skandinávské literatury: 1870–2000*. Vyd. 1. Praha: Karolinum, 2006, str. 38–51.

MEYER, MICHAEL. *Divoká kachna 1882–1885*. Přel. Jaroslav Král. In Národní divadlo v Praze: IBSEN, HENRIK. *Divoká kachna*. Program k inscenaci. Praha: Národní divadlo, 1993, str. 56–71.

PALLAS, GUSTAV. *Henrik Ibsen. Studie životopisná a kritická*. Praha: Sfinx, Bohumil Janda, 1927, 121 str.

PAVIS, PATRICE. *Divadelní slovník*. Vyd. 1. Praha: Divadelní ústav, 2003, 493 str.

ŠALDA, FRANTIŠEK XAVER. Henrik Ibsen. In ŠALDA, FRANTIŠEK XAVER. *Duše a dílo*. Praha: Melantrich, 1950, str. 182–190.

ŠAVLÍKOVÁ, KATEŘINA, HOLOMÍČEK, BOHDAN A TOBIÁŠ, EGON L. *Jan Nebeský*. 1. vyd. Praha: Pražská scéna, 2007, 343 str.

*Iipse, ipsa, Ibsen. Sborník ibsenovských studií*. Editor Karolína Stehlíková. Praha: Elg, 2006.

### DIVADELNÍ HRY:

IBSEN, HENRIK. *Divoká kachna*. Přel. František Fröhlich. In IBSEN, HENRIK. *Hry I*. Praha: Divadelní ústav, 2006, str. 371–451.

IBSEN, HENRIK. *Když my mrtví procitneme*. Přel. František Fröhlich. In Ibsen, Henrik. *Hry II*. Praha: Divadelní ústav, 2006, str. 395–439.

IBSEN, HENRIK. *Přízraky*. Přel. František Fröhlich. In IBSEN, HENRIK. *Hry I*. Praha: Divadelní ústav, 2006, str. 237–292.

### DRAMATURGICKÉ ÚPRAVY:

KOLEKTIV DNZ. IBSEN, HENRIK. *Arnie má problém (Když my mrtví procitneme)*. Praha:

Divadlo Na zábradlí, 2008, 58 str.

ŠAVLÍKOVÁ, KATEŘINA, NEBESKÝ, JAN. *IBSEN, HENRIK. Divoká kachna*. Praha: Divadlo v Dlouhé, 2005, 67 str.

#### DIVADELNÍ PROGRAMY:

Divadlo S. K. Neumanna. *IBSEN, HENRIK. Přízraky*. Redakce programu dr. Daria Ullrichová. Praha: Divadlo S. K. Neumanna, 1988.

Divadlo v Řeznické. *IBSEN, HENRIK. Přízraky*. Praha: Divadlo v Řeznické, 1990.

Divadlo v Dlouhé: *IBSEN, HENRIK. Divoká kachna*. Program připravila Kateřina Šavlíková. Praha: Divadlo v Dlouhé, 2005.

Divadlo Na zábradlí: *IBSEN, HENRIK. Arnie má problém (Když my mrtví procitneme)*. Praha: Divadlo Na zábradlí, 2008.

#### RECENZE A STUDIE:

##### PŘÍZRAKY:

BERÁNKOVÁ, J. *Zneklidňující Ibsen*. In: Zemědělské noviny, Praha, 28. 11. 1988.

FRÖHLICH, FRANTIŠEK. *S Ibsenem a za Ibsenem do Osla*. In: Scéna, roč. 1991, č. 24, str. 7.

KOPÁČKOVÁ, LUDMILA. *Premiéra týdne*. In: Tvorba, Praha, 30. 11. 1988.

PATEROVÁ, JANA. *Ibsenovy Přízraky v Libni*. In: Lidová demokracie, Praha, 3. 12. 1988.

SOMMER, JIŘÍ. *Ibsenova severská sága*. In: Rudé právo, Praha, 2. 12. 1988.

ŠTĚPÁNEK, BOHUŠ. *Na startu s Ibsenem*. In: Mladá fronta, Praha, 28. 12. 1988.

ULLRICHOVÁ, DARIA. *Jak chutná úspěch*. In: PE, r. 47, č. 224, 25. 9. 1991.

(KOL). *Z první řady*. In: Květy, Praha, 8. 12. 1988.

##### DIVOKÁ KACHNA:

BERKOVÁ, ALEXANDRA. *Ibsene! Bratře!* In: Divadelní noviny, r. 14, č. 16, str. 3.

ČUNDERLE, MICHAL. *Kachna. Nebeského Ibsen v Dlouhé*. In: Svět a divadlo, r. 17, č. 1, str. 18–20.

ERML, RICHARD. *Henrik Ibsen: Divoká kachna*. In: Reflex, r. 16, č. 38, 22. 9. 2005, str. 59.

HRBOTICKÝ, SAŠA. *Ibsen podle Jana Nebeského: velký divadelní čin*. In: Hospodářské noviny, 20. 9. 2005, str. 10.

CHRISTOV, PETR. *Ibsen podle Nebeského*. In: Literární noviny, 17. 10. 2005, str. 13.

KOLÁR, VLADIMÍR. *Ibsen v nových rozměrech*. In: Haló noviny, str. 2.

KŘÍŽ, JIŘÍ PAVEL. *Já viděl divoké koně. Ne, jen kachnu!* In: Právo, 20. 9. 2005, str. 13.

PATEROVÁ, JANA. *Pseudodrama malých životů.* In: Lidové noviny, 27. 9. 2005, str. 22.

POSPÍŠIL, JAN. *Nebeského hry (ná)znaků.* In: Revolver Revue, č. 62 (2006), str. 214–220.

PRCHALOVÁ, RADKA. *Divoká kachna (rozhovor s Janem Vondráčkem).* In: Reflex, r. 16. č. 37, 15. 9. 2005, str. 66.

RATHOUSKÁ, KATEŘINA. *Jan Nebeský servíruje Divokou kachnu hodně nadivoko.* In: MF Dnes, 17. 10. 2005.

ZDEŇKOVÁ, MARIE. *Groteska podle Ibsena.* In: Divadelní noviny, r. 14, č. 17, str. 5.

(KOL). *V Dlouhé začínají Divokou kachnou.* In: MF Dnes, 13. 9. 2005.

#### ARNIE MÁ PROBLÉM:

CÍSAŘ, JAN. *A nad mrtvými stane Chaplin.* In: Lidové noviny, 5. 6. 2008.

ČERNÝ, JINDŘICH. *Ibsen procitnuvší do postmoderny.* In: Divadelní noviny, r. 17, č. 12, str. 4.

DOUSKOVÁ, IRENA. *Severská taškařice.* In: Divadelní noviny, r. 17. č. 12, str. 3.

HRDINOVÁ, RADMILA. *Ne Arnie, ale Ibsen má problém v Divadle Na zábradlí.* In: Právo, 4. 6. 2008, str. 14.

CHUCHMA, JOSEF. *Nejen Arnie má problém.* In: MF Dnes,

JIŘÍK, JAN. *Nebeského Ibsen v Divadle Na zábradlí.* In: Pražský deník, 16. 6. 2008, str. 18.

KOTROUŠ, MICHAL. *Kýčař je svině.* In: A2, r. 4, č. 25., str. 10.

RESLOVÁ, MARIE. *Arnie má problém, něco v něm umřelo.* In: Hospodářské noviny, 5. 6. 2008, str. 9.

SOPROVÁ, JANA. *Henrik Ibsen: Arnie má problém (Když my mrtví procitneme).* Mozaika

KOLÁŘ, JAN, HERMAN, JOSEF A KOLÁŘOVÁ, KATEŘINA. *Zaostřeno na Arnie má problém.* In: MF Dnes, 7. 6. 2008, str. D11

#### AUDIOVIZUÁLNÍ ZÁZNAMY:

Záznam inscenace *Arnie má problém*, Divadlo Na zábradlí, Praha.

Záznam inscenace *Divoká kachna*, Divadlo v Dlouhé, Praha.

Záznam inscenace *Přízraky*, Divadlo S. K. Neumanna, Praha.

## VII. PŘÍLOHA

### SOUPIS REŽIJNÍ TVORBY JANA NEBESKÉHO VĚNOVANÉ DÍLU HENRIKA IBSENA:

#### PŘÍZRAKY

Divadlo S. K. Neumanna, Divadlo v Řeznické, Činoherní klub

Premiéra v Divadle S. K. Neumanna 15. listopadu 1988, derniéra 20. října 1989

Obnovená premiéra v Divadle v Řeznické 17. dubna 1990

Druhá obnovená premiéra v Činoherním klubu 30. března 1992, derniéra 24. května 1993

#### JOHN GABRIEL BORKMAN

Činoherní klub, Divadlo Komédie

Premiéra v Činoherním klubu 25. května 1993, derniéra 22. září 1993

Obnovená premiéra 17. ledna 1995 v Divadle Komédie

#### STAVITEL SOLNESS

Městská divadla pražská, Divadlo Komédie

Premiéra 24. listopadu 1999, obnovená premiéra 27. dubna 2001

#### DIVOKÁ KACHNA

Divadlo v Dlouhé

Premiéra 13. září 2005, derniéra 23. března 2010

#### ARNIE MÁ PROBLÉM

Divadlo Na zábradlí

Premiéra 23. května 2008, derniéra 27. dubna 2009

#### EYOLFEK

Divadlo v Dlouhé

Premiéra 23. února 2013, derniéra 16. ledna 2015